

Université de Montréal

D'une merveille l'autre.
Écrire *en roman* après Chrétien de Troyes

par
Isabelle Arseneau

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Doctorat (Ph. D)
en Littératures de langue française

avril 2007

© Isabelle Arseneau, 2007



PQ

35

U54

2007

v. 020

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
D'une merveille l'autre. Écrire en roman après Chrétien de Troyes

présentée par
Isabelle Arseneau

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Philippe Beaulieu
président-rapporteur

Francis Gingras
directeur de recherche

Christine Ferlampin-Acher
membre du jury

Francis Dubost
examineur externe

Jean-François Cottier
représentant du doyen de la FES

RÉSUMÉ

L'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et le *Roman de la Violette* appartiennent à un corpus dont l'appellation demeure, à ce jour, problématique. Proposé par Anthime Fourrier (1960) et Rita Lejeune (1935, 1978), le qualificatif « réaliste » a cependant connu une importante fortune et a orienté de façon assez nette les travaux subséquents. Forte de cette appellation, la critique n'a que très rarement interrogé les nouvelles façons de décliner la merveille que proposent ces quatre romans : pour la plupart, la mise à mal du merveilleux demeure corrélative à la recherche d'un réalisme plus convaincant. Il apparaît dès lors nécessaire de procéder à une relecture de ce corpus de romans en vers en réhabilitant le merveilleux et en étudiant cette fois les modalités de son « effacement ». Un travail centré sur l'analyse des motifs merveilleux et des jeux intertextuels avec les œuvres des prédécesseurs devrait permettre d'identifier les principaux mécanismes de réécriture à l'œuvre dans ces récits du début du XIII^e siècle.

À côté de la présence subtile du surnaturel qui se joue davantage sur le plan sémantique que diégétique (chapitre 1), on retrouve encore des motifs merveilleux qui conservent exactement les mêmes fonctions que dans les romans plus « conventionnels ». Ces motifs fonctionnels et leurs avatars parodiques se répartissent dans trois catégories : les personnages (chapitre 2), les auxiliaires (chapitre 3) et les lieux (chapitre 4), catégorie qui prend assise sur l'opposition entre le *locus* et le *spatium* et qui regroupe autant les différentes variations auxquelles les auteurs ont soumis les *lieux* communs que les *espaces* merveilleux. La lecture intertextuelle fait aussi apparaître que les auteurs dits « réalistes » ont cherché à augmenter, à l'occasion, ce qu'on peut appeler la « teneur en merveilleux » du récit. Ces amplifications ponctuelles servent cependant souvent de tremplin à la parodie, qui assume dans le « nouveau roman » médiéval des fonctions précises qu'il est possible de caractériser : la condensation, le déplacement, l'inversion et la réduction (chapitre 5).

Mots clés : hypertextualité, ironie, merveilleux, motif, parodie, réalisme, *Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne*, *Roman de la Violette*, Jean Renart, Renaut, Gerbert de Montreuil

ABSTRACT

The naming of such a corpus as *l'Esoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* and *Le Roman de la Violette* has until this day been somewhat problematic, although defining them as “realistic” such as proposed by Anthime Fourier (1960) and Rita Lejeune (1935, 1978) has opened a path used in subsequent works. Because of this, however, critics have never fully questioned new ways of analysing the marvellous put forth in these four romances: more often than not, the tendency to forget about the marvels is correlative to the task of emphasizing a more convincing realism. It is deemed necessary in this case to re-read this corpus of four romances and in the process, to rehabilitate the marvellous by studying the modalities of its undermining. This should be possible through an analysis of the motifs and intertextuality thus permitting the identification of the principal mechanisms of rewriting used in these early 13th century narratives.

Hand in hand with the subtil presence of the supernatural played in a semantic mode as opposed to a diegetic mode (chapter 1), we find motifs of the marvellous which have conserved the same functions as in the more “conventional” romances. These functional motifs and their parodical transformations can be divided into three categories: characters, (chapter 2), (supernatural) helpers (chapter 3) and places (chapter 4). This last category, finding its justification through the opposition of the *locus* and the *spatium*, regroups equally the different variations on (marvellous) *spaces* and *commonplaces*. An intertextual reading also puts in the forefront a willingness by the so-called “realistic” authors to sometimes increase what we could call the “tenor of marvellous” in the narrative. These recurring amplifications, however, are often used as a springboard toward parody, which in the “new” romance has very precise functions which can be characterized as condensation, displacement, inversion and reduction (chapter 5).

Key words : hypertextuality, irony, marvelous, motif, parody, *relaism*, *Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne*, *Roman de la Violette*, Jean Renart, Renaut, Gerbert de Montreuil

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	iii
ABSTRACT	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
Un réel problème de dénomination	3
Les merveilleuses limites du réalisme	17
La parodie médiévale et la pratique du motif	23
CHAPITRE I — Analyses sémantique et lexicologique de la <i>merveille</i>	44
Grammaire du merveilleux et théorie des genres	46
La topique merveilleuse dans l'« autre » roman médiéval	59
<i>Oïr dire sanz veoir</i> : reconfiguration de la grammaire du merveilleux	65
CHAPITRE II — Le personnel du merveilleux	79
Filiations et détournements : à la cour du roi Arthur	81
Filiations et détournements : à la cour du roi Marc	93
Les renards du roman	96
Des pucelles suspectes	101
Filles légères et sorcières fanées	111
Le géant et le chevalier	115
CHAPITRE III — Un merveilleux accessoire	126
Les filles-fleurs de l'autre roman médiéval	129
Le philtre	136
L'anneau	146
Les accessoires exceptionnels	166
Les armes	173
Les jeux de lumière et le merveilleux ornemental	178
CHAPITRE IV — Des lieux devenus trop communs	188
L'origine commune des objets	194
Une triple <i>translatio</i>	200
L' <i>ekphrasis</i> et le <i>locus amoenus</i> à l'épreuve de l'intertextualité	208
Par monts et merveilles : les espaces naturels	216
La forêt et le val	219
D'un château l'autre : les espaces construits	231

CHAPITRE V — Réhabilitation du merveilleux et fonctions de la parodie	239
La réhabilitation du merveilleux	242
Accroissements du merveilleux	247
Les modalités de l'effacement	255
Condensation et déplacement	263
L'inversion	269
La réduction et ses différentes modalités	272
CONCLUSION	285
BIBLIOGRAPHIE	309
ANNEXE 1 — Relevé statistique de <i>merveille</i> et de ses dérivés	viii
ANNEXE 2 — Origine des objets et formules laudatives	xiii
ANNEXE 3 — Motifs merveilleux (fonctionnels ou tronqués)	xv

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va d'abord au Professeur Francis Gingras qui, depuis l'époque de mes premières années en études médiévales, m'a enseigné la rigueur et m'a apporté un soutien fidèle, de la maîtrise au doctorat, à London comme à Montréal. Au fil des années, nos conversations éclairantes et amicales m'ont fait comprendre qu'il existe de grands hommes qui échappent au tout petit monde. Il va sans dire que je garderai toujours une certaine fierté à l'idée d'avoir succombé, la première, à l'« Effet Gingras ».

Ma gratitude va aussi aux membres de mon jury, Madame le Professeur Christine Ferlampin-Acher et Messieurs les Professeurs Jean-Philippe Beaulieu, Jean-François Cottier et Francis Dubost. Je remercie Jeanne Bovet d'avoir accepté de nous prêter sa voix le temps d'une soutenance.

Le soutien que m'ont apporté les membres de ma famille, de ma belle-famille ainsi que tous mes proches a facilité la rédaction de cette thèse de doctorat. Je remercie mes parents, Georges et Jeanne-d'Arc, d'avoir cru en mes vieilles promesses et mes frères et sœurs d'avoir adouci les temps difficiles de l'achèvement. Tant de choses ont égayé les longues journées de rédaction : les appels de Marianne, les blagues de Pierre, les babillements d'Olivier et les merveilleux rires de Lili. Ma reconnaissance va aussi à Madame Ludmila Knezkova-Hussey qui m'a appris, il y a longtemps, que seul le travail assidu mérite quelque considération.

Que soient aussi salués les professeurs et les amis que j'ai eu la chance de connaître à l'Université Western Ontario de London et plus particulièrement le Professeur Laurence De Looze.

Le soutien généreux du Département des littératures de langue française et de la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal et l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et de la Fondation O'Brien du Nouveau-Brunswick m'ont permis de mener ce projet plus facilement à bien.

Enfin, merci à Hugo, sans qui je n'aurais jamais compris que la vie gagne à s'ouvrir aux plaisirs quotidiens de la vie à deux.

À mes parents, Georges et Jeanne-d'Arc

INTRODUCTION

Les merveilleuses limites du réalisme

L'Escoufle, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et le *Roman de la Violette*¹ appartiennent à un corpus dont l'appellation demeure, à ce jour, problématique. Qualifiés tour à tour de « romans d'aventure² », de « romans idylliques³ », de romans « miroirs » ou « réalistes⁴ », de « romans de mœurs⁵ », de « romans descriptifs » ou « mondains⁶ » et, plus récemment, de « romans de style gothique⁷ », ces récits en vers composés durant le premier tiers du XIII^e siècle se laissent difficilement regrouper sous une dénomination commode. Proposé par Anthime Fourier, en 1960, le qualificatif « réaliste » a cependant connu une importante fortune⁸ et a orienté de façon assez nette les travaux subséquents, au moins jusqu'à la parution des analyses de Michel Zink et de Roger Dragonetti⁹.

¹ Jean Renart, *L'Escoufle*, édition Franklin Sweetser, Genève/Paris, Droz/Minard, coll. « Textes littéraires français », 1974 ; *Guillaume de Dole (Le Roman de la Rose)*, édition Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1970 ; *Galeran de Bretagne*, édition Lucien Foulet, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classique français du Moyen Âge », 1925 et Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, édition Douglas Labaree Buffum, Paris, Champion, « Société des Anciens Textes français », 1928.

² Gaston Paris, « Le roman d'aventure » dans *Cosmopolis*, t. XI, 1898, p. 768. L'édition de *L'Escoufle* de Franklin Sweetser annonce un « roman d'aventure ». Voir aussi Albert Henry, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berne, A. Francke AG Verlag, 1953, p. 138 ; Faith Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965 et Claude Lachet, *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992.

³ Myrrha Lot-Borodine, *Le Roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913, pp. 135-232. Mireille Demaules qualifie le *Roman de la Violette* de « roman nuptial » (Gerbert de Montreuil, *Le Roman de la Violette*, introduction et traduction de Mireille Demaules, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », 1992, p. 20) et Marion Uhlig parle, à propos de *Galeran de Bretagne*, d'un « roman matrimonial » (voir « Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans *Galeran de Bretagne* de Renaut », @analyses, *Portrait de l'homme de lettres en héros* (collectif), 2006-03-10. <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=94>).

⁴ Anthime Fourier, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les Débuts (XII^e siècle)*, t. I, Paris, Nizet, 1960.

⁵ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935]. Voir aussi Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla (à propos de *L'Escoufle*), dans « La mise en roman », dans Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 84.

⁶ Faith Lyons, *op. cit* et Maurice Accarie, « Vérité du récit ou récit de la vérité. Le problème du réalisme dans la littérature médiévale », dans *Récit et vérité du Moyen Âge au XVI^e siècle*, Razo, n° 15, Université de Nice, 1998, p. 33.

⁷ Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004.

⁸ Emmanuèle Baumgartner, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1987, pp. 129-131 ; *Le Récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995, pp. 98-108, Anne Berthelot, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Nathan, 1989, pp. 130-134 ; *Le Roman courtois. Une Introduction*, Paris, Nathan, 1998, pp. 68-69, Jean-Charles Payen, *Littérature*

Dans *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Anthime Fourier croit déceler, dans le *Tristan* de Thomas d'Angleterre, une tendance timide au « roman-miroir », courant qui irait en s'amplifiant au XIII^e siècle, toujours en s'opposant à ce que le chercheur appelle le « roman-évasion » :

À l'opposite du roman-évasion et en réaction contre lui, se dessine très tôt la tendance du roman-miroir qui vise, lui, à la vraisemblance continue. Ce courant, d'abord quelque peu timide, ira au XIII^e siècle en s'affirmant, en s'amplifiant, en se diversifiant jusqu'au XIV^e siècle, marqué par l'œuvre de Machaut, de Froissart et de Christine de Pisan¹⁰.

Longtemps avant Stendhal, certains romanciers du Moyen Âge auraient donc voulu « promener un miroir le long du chemin » et, pour ce faire, auraient procédé au rétrécissement du « champ de la fantaisie afin de baigner l'œuvre dans une atmosphère de plus grande réalité¹¹ ».

Un réel problème de dénomination

Dans l'ouvrage de Fourier, les caractéristiques esthétiques du roman-miroir ne sont cependant jamais synthétisées, de sorte que le concept de « réalisme » demeure passablement glissant. Si la formule « roman réaliste » entend désigner « une œuvre d'imagination qui se propose de représenter, sans l'idéaliser ni la caricaturer, la réalité de la vie¹² », le lecteur arrive mal à saisir, en revanche, ce à quoi peut correspondre, chez Chrétien de Troyes, le « sens des réalités humaines¹³ » et, chez

française, I : le Moyen Âge, Paris, Arthaud, 1984, pp. 82-83, 224-225 ; Philippe Walter, *Naissances de la littérature française, IX^e-XIV^e siècles, anthologie*, Grenoble, Ellug, coll. « Recherches et travaux », 1993, pp. 114-119 (« La réaction réaliste ») ; *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. 104, n° 1, 2001 ; Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, pp. 83-88 et Alexandre Micha, « Introduction », dans *L'Escoufle*, édition et traduction Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions », 1992.

⁹ Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979 et Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

¹⁰ Anthime Fourier, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

Gautier d'Arras, l'aptitude à « garder les pieds au sol » de façon à offrir à l'auditeur/lecteur un « petit chef-d'œuvre criant de vérité¹⁴ ». Le désir de concilier l'imagination et la raison semble être le seul trait que partagent tous les romans traversés par le « courant réaliste » :

Au principe, il s'agit de concilier — et de réconcilier — sur le plan de l'invention deux facultés en quelque sorte contradictoires : l'imagination et la raison. La première, que l'on sait être la folle du logis, voudra par nature, si on lui laisse la bride sur le cou, s'égarer dans les extravagances les plus audacieuses, allant sur la pente du merveilleux, du fantastique, bref, de l'extraordinaire et de l'inouï, jusqu'aux limites de l'absurde ; la seconde, en revanche, adhérer au réel — que ce soit sous la forme du possible ou sous celle, plus immédiate, du vrai, proche ou lointain — quitte à tomber [...] dans la peinture d'une réalité quotidienne qui manque de relief, mère de la monotonie et de l'ennui¹⁵.

Visant un « degré de crédibilité¹⁶ » plus grand, le roman-miroir postulerait donc nécessairement un refus du surnaturel. Le *Tristan* de Thomas, par exemple, ne peut être qualifié de « réaliste » que dans la mesure où l'auteur a pris soin d'éliminer ou d'atténuer le merveilleux breton¹⁷. Comme la négation du rôle du surnaturel dans l'œuvre de Chrétien de Troyes apparaît plus ardue, le chercheur recourt, à son sujet, à l'expression pour le moins problématique de « réalisme magique¹⁸ » et relativise ainsi l'importance du merveilleux dans les romans du clerc champenois. « Raisonnable », Gautier d'Arras aurait lui aussi éloigné consciemment son art des « brumes féériques de l'imagination en le rapprochant des données immédiates de la vie¹⁹ ». Seule une hostilité, parfois ponctuelle, à l'égard du surnaturel semble caractériser l'ensemble des œuvres analysées par le chercheur, sentiment qu'il exagère parfois, notamment lorsqu'il prive de leur « résidu » surnaturel la mère et la grand-mère de Gauvain dans *Le Conte du Graal*²⁰.

¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

¹⁵ *Ibid.*, p. 487.

¹⁶ *Idem*

¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸ Voir le chapitre intitulé « Chrétien de Troyes, le réalisme magique et Cligès », dans *Ibid.*, pp. 111-178.

¹⁹ *Ibid.*, p. 179.

²⁰ *Ibid.*, pp. 114-116.

Le corpus analysé par Fourier est composé d'œuvres du XII^e siècle²¹ et n'inclut pas les romans qu'il est convenu de qualifier, depuis, de « réalistes ». Le premier tome de son projet — consacré aux débuts de la « recherche de la vraisemblance » dans le corpus des romans en vers — repose cependant sur le postulat que les romans de Jean Renart trahissent le « besoin d'un contact avec le réel²² » :

Quand on examine le *Guillaume de Dole* de Jean Renart, on ne peut pas ne pas être frappé par la fidélité de la peinture qui, sous le couvert de la fiction romanesque, reproduit avec exactitude les conditions mêmes de la vie dans les milieux aristocratiques de son époque [...] Mais l'exemple de Jean Renart forme-t-il une exception, un cas unique²³ ?

Dans la première monographie consacrée exclusivement à Jean Renart, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Rita Lejeune s'était déjà prononcée sur le « réalisme » de l'*Escoufle* et de *Guillaume de Dole*, qu'elle qualifiait d'abord de « romans de mœurs » et qu'elle rangera plus tard sous l'appellation « romans réalistes²⁴ », aux côtés de *Galeran de Bretagne*, *Le Roman de la Violette*, *Joufroï de Poitiers*, *La Manekine*²⁵, *Jehan et Blonde*, *Le Roman du Chastelain de Couci et de la dame de Fayel* et *Le Roman du comte d'Anjou*. Depuis, on a conservé l'habitude de regrouper sous cette épithète la liste proposée par Lejeune en 1978, comme en témoigne encore le numéro que la *Revue des langues romanes* a consacré à « La fiction réaliste au XIII^e siècle », en 2001.

²¹ Le corpus inclut le *Tristan* de Thomas d'Angleterre, les romans de Chrétien de Troyes et de Gautier d'Arras, *Partonopeus de Blois* et *Aimon de Varrenes*.

²² Anthime Fourier, *op. cit.*, p. 9.

²³ *Idem*

²⁴ Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste », dans Alexandre Micha (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n° 1, pp. 400-446. Dans sa monographie (p. 332), Rita Lejeune disait préférer l'appellation « roman de mœurs » : « Je dis à dessein "roman de mœurs" et non réalisme, puisque nous venons de voir qu'une forme de réalisme apparaissait déjà dans les romans de Chrétien et puisque nous savons, d'autre part, qu'un réalisme plus poussé existait, dès la fin du XII^e siècle, dans des œuvres littéraires qui n'étaient pas des romans, — dans des branches du *Roman de Renart* [sic] et surtout, dans des *fabliaux* ».

²⁵ *La Manekine* est le seul roman à propos duquel Rita Lejeune émet de sérieuses réserves. Voir art. cit., pp. 449-450.

Délaissant le merveilleux, ces romans aspireraient tous, mais à des degrés divers, à « l'installation du vraisemblable, sinon du réel²⁶ ». Les traits marquants de cette nouvelle esthétique sont, cette fois, synthétisés : l'insertion dans la diégèse de personnages historiques, le refus du surnaturel, l'établissement d'une intrigue simple dans un cadre géographique plus précis, l'art plus perfectionné des descriptions et les interventions plus fréquentes du narrateur²⁷ participeraient tous à une lente mais « sûre victoire²⁸ » du réalisme en littérature.

Dans *Les éléments descriptifs dans les romans d'aventure au XIII^e siècle*, Faith Lyons a examiné à son tour la question du réalisme littéraire — concept à propos duquel elle émet certaines réserves²⁹ — en analysant cette fois le rapport des auteurs des romans « d'aventures » du XIII^e siècle à la tradition rhétorique. Selon elle, les auteurs anonymes d'*Amadas et Ydoine* et de *Gliglois*, Jean Renart, Renaut, Philippe de Rémy et Jakemes auraient tous participé à l'élaboration d'un nouvel art de la description, moins marqué par les contraintes rhétoriques de jadis. Ce « mépris de la rhétorique³⁰ » se retrouverait déjà, selon Corinne Pierreville, chez Gautier d'Arras. Remarquant le rejet de la matière de Bretagne et le désir « de puiser toutes les péripéties romanesques dans la réalité [du] temps³¹ », Corinne Pierreville, en dépit des guillemets prudents, n'interroge jamais directement le qualificatif proposé par Fourier et suggère plutôt de voir, en Gautier d'Arras, le véritable instigateur de la veine réaliste du XIII^e siècle :

Ce jugement montre à quel point les romans de Gautier d'Arras ont été négligés par la critique car si un romancier a ouvert la voie au « réalisme », c'est bien lui. [...] À une époque où Chrétien de Troyes proposait une vision idéalisée ou fabuleuse du

²⁶ *Ibid.*, p. 439.

²⁷ Pour un résumé et une synthèse de ces procédés, voir Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart...*, pp. 328-332 et « Jean Renart et le roman réaliste », p. 439.

²⁸ Rita Lejeune, art. cit., p. 438.

²⁹ « D'ailleurs, même dans les romans d'aventure qui exploitent le plus la veine réaliste, il s'agit toujours d'un réalisme très partiel, entravé par la tradition idéaliste des romans antérieurs, romans antiques et romans bretons. », Faith Lyons, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ L'expression est de Rita Lejeune. Voir l'intertitre « L'absence de merveilleux chez Renart Le mépris de la rhétorique », dans *op. cit.*, pp. 325-327.

³¹ Corinne Pierreville, *Gautier d'Arras. L'autre Chrétien*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 285.

monde, il a choisi de refléter dans ses œuvres la société médiévale telle qu'elle était³².

Encore plus récemment, dans un ouvrage paru en 2004, Lydie Louison a proposé une nouvelle appellation pour rendre compte du corpus établi par Rita Lejeune dans le *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* et suggère de parler de « romans de style gothique », au risque d'une confusion avec le roman noir du XIX^e siècle. Emprunté à la terminologie de l'histoire de l'art, ce titre cache cependant toujours une défense de la thèse réaliste. L'essentiel du raisonnement de Lydie Louison repose sur le postulat que l'art gothique, par rapport à l'art roman, témoigne « d'une attention plus grande au réel³³ » : là où les romans de Chrétien de Troyes, par exemple, apparaîtraient comme des « encyclopédies de l'imaginaire », ceux qu'elle qualifie de « style gothique » feraient plutôt figures « d'encyclopédies du vrai³⁴ ». Concédant que « le réalisme au XIII^e siècle n'est et ne peut être qu'un réalisme relatif³⁵ », l'auteur écrit pourtant, au terme de son ouvrage qui se présente comme une « étude sur l'irruption du réel en littérature³⁶ », que « les romanciers gothiques ouvrent leurs fictions à des réalités authentiques³⁷ ».

Le souci de *verté* qu'affiche le narrateur du prologue de *l'Escoufle* (v. 14) a donc conduit un bon nombre de chercheurs à en faire l'instigateur du roman « réaliste » et à octroyer à ses œuvres — et à celles de ses « émules³⁸ » — la valeur de documents historiques capables d'éclairer les mœurs de l'époque. Seul ce type de lecture, qui tend à gommer la dimension littéraire au profit de la dimension historique, permet à Rita Lejeune, par exemple, d'interpréter le tournoi de Saint-Trond, dans *Guillaume de Dole*, comme un épisode qui prépare la voie au « récit

³² *Ibid.*, p. 285.

³³ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 56.

³⁴ Expressions que l'auteur emprunte à Henri Focillon (*Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Livre de Poche, 1998), cité à la page 57.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁶ *Ibid.*, p. 46.

³⁷ *Ibid.*, p. 896.

³⁸ Corinne Piereville, *op. cit.*, p. 49.

reportage³⁹ ». Il n'est pas étonnant, dès lors, que John W. Baldwin se soit proposé, encore récemment, d'étudier la société au temps de Philippe Auguste à partir de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette*⁴⁰ : « I propose unabashedly to read vernacular literary texts as historical sources on the activities of the laity hitherto obscured in clerical Latin⁴¹ », écrit l'historien qui avoue recourir aux textes de fiction pour en arriver à une meilleure compréhension de la vie aristocratique du Nord-Est de la France du XIII^e siècle.

L'épithète qu'on a accolée à ces romans du premier tiers du XIII^e siècle résulte certainement du désir de tracer un parcours idéal et sans aspérité, qui partirait de Chrétien de Troyes et aboutirait (enfin), avec le roman du XIX^e siècle, au triomphe du réalisme en littérature :

Chaque époque semble en effet avoir éprouvé le besoin d'ancrer sa littérature dans la réalité, sans doute en vertu d'un mouvement pendulaire qui, après une phase idéaliste, mythique, symbolique ou formelle, réclame un surcroît de réalité dans ses manifestations artistiques⁴².

Le corpus romanesque du Moyen Âge fournit cependant un contre-exemple fort convaincant et apporte la preuve que ce schéma organiciste et positiviste est vicié à la base. Si la merveille est au cœur du *Conte du Graal*, elle ne joue qu'un rôle très restreint dans le premier roman de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*. L'auteur champenois choisit donc d'intégrer le merveilleux à ses romans plus tardifs et empêche ainsi le lecteur « moderne » de considérer le surnaturel comme le résultat d'une conscience « primitive » qui n'aurait pas encore été « éclairée » par le réalisme.

³⁹ Rita Lejeune, art. cit., p. 447. C'est à ce même type de lecture que procède John W. Baldwin dans « Le tournoi de Saint Trond. Une conjonction de l'histoire et de la littérature », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, mai-juin, 1990, t. 45, pp. 565-588.

⁴⁰ John W. Baldwin, *Aristocratic Life in Medieval France: The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2000.

⁴¹ *Ibid.*, p. XII. Voir aussi Kara Doyle, « Narratizing Marie de Ponthieu », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, printemps 2004, vol. 30, n° 1, pp. 29-54. Doyle suggère que *Le Roman de la Violette* propose une « historical connection to the life of a real woman — Marie de Ponthieu » (p. 39).

⁴² Lydie Louison, *op. cit.*, p. 18.

Du point de vue de l'histoire et de l'esthétique du roman, Chrétien de Troyes garde aussi le lecteur de postuler que le propre du genre romanesque est de se dépouiller du merveilleux. C'est en effet l'impression qui se dégage des arguments téléologiques d'un bon nombre de critiques : « Il est évident », écrit Rita Lejeune, « qu'au fur et à mesure que l'on avance dans le XIII^e siècle, le roman *évolue* vers une formule plus réaliste » et délaisse ainsi « le domaine de la fantaisie et du rêve, voire, avec les romanciers inférieurs, [...] le domaine de l'absurde⁴³ ». « Avec le temps », fait remarquer Fourier, le goût s'orientera avec une netteté croissante vers l'expression romancée du réel sous des formes diverses⁴⁴ ». Les analyses plus nuancées de Lydie Louison concluent elles aussi à une orientation de l'histoire littéraire : dans son ouvrage, les romanciers « de style gothique » apparaissent, une fois de plus, comme les précurseurs du roman réaliste du XIX^e siècle : « Les personnages interviennent en effet massivement dans la composition des œuvres gothiques, et à des postes-clés, ébauchant un “ personnel du roman ” tel que Zola le systématisera⁴⁵ ».

La lecture historique à laquelle nous convient les tenants du réalisme tend à priver de leur dimension littéraire ces textes qui, pour la plupart, se désignent pourtant eux-mêmes comme romans⁴⁶. Dès lors, rien n'autorise le lecteur « moderne » à faire fi des indications qui lui sont fournies quant au statut des récits

⁴³ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 344. Nous soulignons.

⁴⁴ Anthime Fourier, *op. cit.*, p. 489. On retrouve le même type de remarque dans l'ouvrage de Faith Lyons (*op. cit.*, p. 176) : « D'ailleurs, dans la mesure où le roman médiéval *évolue* vers le réalisme, la description traditionnelle des personnes, des objets et des scènes s'efface ou bien se transforme ».

⁴⁵ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 176. Voir aussi « Le récit de Jouglet : un pacte de lecture du *Roman de la Rose* ? », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. 104, n° 1, 2001, pp. 79 (« Bien avant Flaubert, Jean Renart pose un regard démythificateur sur cet amour courtois censé transcender l'être humain ») et 89 (« c'est en peignant le bovarysme de Conrad que Jean Renart dénonce l'amour courtois »). Cette lecture téléologique de l'histoire littéraire se retrouvait aussi chez Rita Lejeune (*op. cit.*, p. 349) : Avec Jean Renart apparaît « le roman de mœurs, miroir par excellence de la “ comédie humaine ” ».

⁴⁶ Le mot apparaît : dans l'*Escoufle*, aux vers 9056, 9059, 9074 et 9097 ; dans *Guillaume de Dole*, aux vers 1, 11 et 27 et dans le *Roman de la Violette*, au vers 45.

et à adopter un registre de lecture qui fait la part (trop) belle à la dimension historique, au détriment de la dimension romanesque.

Par souci de *verté*, le narrateur de *L'Escoufle* dit certes s'appliquer à raconter de « vraies » aventures, qui s'accordent mieux avec la raison :

Mout voi conteors ki tendent
A bien dire et a recorder
Contes ou ne puis acorder
Mon cuer car raisons ne me laisse ;
Car ki verté trespasse et laisse
Et fait venir son conte a fable,
Ce ne doit estre chose estable
Ne recetee en nule court.

Escoufle, vv. 10-17

Ces quelques vers, desquels on a extrait toute une poétique du réalisme et de la vraisemblance, jouent, il est vrai, de la tension entre la vérité et le mensonge... en empruntant toutefois une forme de plus en plus fustigée, au début du XIII^e siècle, pour son incapacité à dire le « vrai » : le vers. « Nus contes rimes n'est verais », écrit Nicolas de Senlis dans le prologue de sa *translation*, où il en appelle à l'adoption d'une nouvelle forme discursive pour exprimer la vérité historique — la prose :

Voil commencer l'estoire si cum li bons enpereires Karlemaine en ala en Espaignie par la terre conquere sore les Sarrazins. Maintes genz si en ont oi conter et chanter mes n'est si menconge non co qu'il en dient e chantent cil chanteor ne cil iogleor. Nus contes rimes n'est verais. Tot est mencongie co qu'il en dient car il n'en sievent rien fors quant par oir dire⁴⁷.

Loin de constituer une « forme plus neutre, convenant parfaitement à [...] l'écriture de la vie et du monde⁴⁸ », le vers apparaît plutôt, témoin le prologue du *Bestiaire* de Pierre de Beauvais, comme colporteur de mensonges : « Et por ce que rime se vieut

⁴⁷ *De Pseudo-Turpino*, édition Gaston Paris, Paris, A. Franck, 1865, p. 44. Le même type de réflexion se retrouvait déjà dans la *La Mort Aimeri de Narbonne* (ca. 1180), aux vers 3055-3057 : « Nus hom ne puet chançon de geste dire / Que il ne mente là où li vers define / As os drecier et à tailler la rime ».

⁴⁸ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 148.

afaitier de moz concueilliz hors de verité, mist il sanz rime cest livre selonc le latin⁴⁹. »

Écrivant au XIII^e siècle et disposant d'une forme mieux adaptée à la narration de la vérité en langue romane (la prose)⁵⁰, Jean Renart, Renaut et Gerbert de Montreuil choisissent néanmoins le vers et, plus précisément, l'octosyllabe à rimes plates. Prétendre, comme Gerbert de Montreuil, mettre en rimes un conte plaisant (v. 18) et se targuer d'avoir « faite et rimee » une œuvre (v. 6639)⁵¹, équivaut donc, d'une part, à revendiquer sa filiation au roman courtois et, d'autre part, à s'inscrire d'emblée du côté de la fiction, quitte à user d'un subterfuge répandu⁵² en mettant son récit, comme Jean Renart, sous le signe du *voir dit*. Il est donc difficile de s'accorder avec Lydie Louison, lorsqu'elle propose que :

[I]es romanciers de notre *corpus* désirent [...] précisément se situer en marge [du] courant littéraire [du cycle du Graal et des récits arthuriens]. L'octosyllabe paraît alors se justifier par une volonté d'écrire l'individu, le destin d'un être humain inconnu, n'appartenant pas à la communauté des célèbres chevaliers arthuriens déjà fermement installés dans la prose. Le choix du vers peut ainsi se lire comme un refus de la prose assimilée aux fictions du Graal [...] Bien qu'elle soit plus littéraire, l'écriture versifiée ne doit pas être considérée comme une entrave au réalisme, car elle relève une énième prise de distance avec la tradition littéraire arthurienne⁵³.

S'il est juste de reconnaître aux romanciers « de style gothique » une volonté de distanciation à l'égard de la tradition romanesque courtoise, on ne peut, sauf en faisant une entorse considérable à la chronologie de l'histoire du roman, expliquer l'adoption de l'octosyllabe par un refus de la matière arthurienne, encore fortement

⁴⁹ *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais (version courte)*, édition de Guy R. Mermier, Paris, A. G. Nizet, 1997, p. 59 (« article 1 »).

⁵⁰ Avec le développement de la prose en langue vernaculaire, au XIII^e siècle, l'opposition entre le vrai et le faux ne suppose plus l'opposition entre l'oral et l'écrit mais s'infiltré dans l'écrit vernaculaire qui se divise dès lors en « vrai » (la prose) et « faux » (le vers). Voir Gabrielle Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 67.

⁵¹ Voir aussi le vers 6637, « Tant a rimé k'il est a rive », qui semble répondre directement aux vers 44-47 du *Lai de l'Ombre* : « A faire ce que me delite : / D'une aventure à metre en rime. / On dit, "Qui bien nage, bien rime". / Qui de haute mer vient a rive... ».

⁵² Le narrateur de *Meraugis de Portlesguez*, par exemple, formule une promesse très semblable à celle du narrateur de l'*Escoufle* : « E mon engin e mon sens tire / A conter en la verité. / Ja mot n'i avra recité / Que je sache se de voir non » (vv. 282-285).

⁵³ Lydie Louison, *op.cit.*, p. 18.

associée au début du XIII^e siècle aux romans en vers, la prose n'ayant que tout récemment gagné le terrain du roman⁵⁴. L'examen méthodique des références historiques auquel ont procédé Anthime Fourier, Rita Lejeune et John W. Baldwin demeure néanmoins d'un très grand intérêt philologique dans la mesure où il a permis de préciser la chronologie de la production romanesque de la seconde moitié du XII^e siècle et du premier tiers du XIII^e siècle.

On doit à Frederick M. Warren l'attribution à Jean Renart du roman qu'on s'accorde, depuis Claude Fauchet (XVI^e siècle), à surnommer *Guillaume de Dole* plutôt que *Le Roman de la Rose* (titre dont l'auteur l'affuble dans le prologue)⁵⁵. Confortée par la découverte de l'anagramme finale par Joseph Bédier en 1913, la thèse de Warren n'est plus remise en question mais on débat encore de la datation du premier roman de l'auteur. En 1935, Rita Lejeune suggérait de situer la rédaction de l'*Escoufle* entre 1200 et 1202 (soit avant le départ pour la croisade de Beaudouin VI de Hainaut auquel Jean Renart aurait dédié son roman)⁵⁶. En 2000, Lydie Louison a proposé une nouvelle appréciation de l'époque de composition, qu'elle situe entre 1209 et 1212-1213⁵⁷, hypothèse qui nécessite cependant qu'on accepte les conclusions auxquelles est arrivée Rita Lejeune dans

⁵⁴ Le témoignage de la *Vie des Pères* (XIII^e siècle) montre d'ailleurs qu'au début du XIII^e siècle, « versification » et « matière arthurienne » restent fortement liées :

Les autres dames de cest mont
Qui plus pensent à val qu'à mont
Si funt les mençonges rimer
Et les paroles alimer
Por les cuers miauz enroïllier
Et pour honesté avillier [...]
N'en aiez cure, douce dame,
Laissiez Cliges et Perceval
Qui les cuers perce et trait à val
Et les romanz de vanité.

Cité dans Wilhelm Ludwig Holland, *Crestien von Troies : eine literaturgeschichtliche Untersuchung*, Tübingen, Fues, 1854, p. 55.

⁵⁵ Titre proposé par Claude Fauchet. Voir Henry A. Todd, « Guillaume de Dole : an unpublished Old French Romance », *PMLA*, vol. 2, 1886, pp. 105-157.

⁵⁶ Frederick M. Warren, « The Works of Jean Renart, poet and their relation to *Galeran de Bretagne* I » et « II », *Modern Language Notes*, t. 23, 1908, pp. 69-73 et 97-100.

⁵⁷ Lydie Louison, « Relecture de l'*Escoufle* et de l'histoire pour dater le premier de Jean Renart », *Le Moyen Âge*, t. 106, 2000, pp. 545-560.

son plus récent article où diverses coïncidences entre la vie de l'évêque de Liège (1200) et la vie et l'œuvre de l'auteur de l'*Escoufle* l'amènent à conclure qu'« il n'est pas insolite de déclarer [qu']Hugues de Pierrepont et Jean Renart ne forment qu'un seul et même personnage⁵⁸ ». L'examen minutieux et méthodique des personnages historiques cités dans le roman a permis à Rita Lejeune de situer le *terminus ad quem* de *Guillaume de Dole* en 1218 (date après laquelle le destinataire du roman, Milon de Nanteuil, ne vit plus « en Raincien », v. 5) et le *terminus a quo*, en 1212 :

L'époque du roman se trouve [...] située entre deux moments assez précis : 1212 (Savari est rentré au service du roi de France) et fin mai 1213 (révolte ouverte de Renaut contre Philippe Auguste et bataille contre Savari⁵⁹)⁶⁰.

Hormis Lucien Foulet et Michel Zink — selon qui le second roman de l'auteur aurait été rédigé vers 1228⁶¹ —, les différents chercheurs retiennent en général l'année de la Bataille de Bouvines (1214) comme date de composition de *Guillaume de Dole*.

En 1982, l'analyse comparative des structures syntaxiques et stylistiques de *Galeran de Bretagne* et des romans de Jean Renart a enfin permis de trancher quant à l'attribution de cette œuvre qui propose une réécriture du lai du *Fresne* de Marie de France et qui aurait été composée par un homonyme de Jean Renart : Renaut, qui en revendique la paternité au vers 7798⁶². Depuis l'édition de Lucien Foulet, qui

⁵⁸ Rita Lejeune, « Du Nouveau sur Jean Renart », Liège, 1997, p. 24 (s.é.).

⁵⁹ Alors que dans la liste des chevaliers qui participent au tournoi, ils apparaissent tous les deux dans le camp français (vv. 2098-2110).

⁶⁰ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart...*, p. 104.

⁶¹ Datation qui permet à Michel Zink de procéder à une lecture intertextuelle avec le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Voir *op. cit.*, « La guerre des deux roses ».

⁶² Frederick M. Warren (art. cit.), Ernest Hoepffner (« Les *Lais* de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania*, t. 56, 1930, pp. 212-235 et « Renart ou Renaut », *Romania*, t. 62, 1936, pp. 196-231), Vernon F. Koenig, « Jean Renart and the autorship of *Galeran de Bretagne* », *Modern Language Notes*, t. 49, 1934, pp. 248-254 ; Rita Lejeune (*op. cit.*, pp. 24-34), Lars Lindvall (*Jean Renart et Galeran de Bretagne. Étude sur un problème d'attribution de textes. Structures syntaxiques et stylistiques dans quelques romans d'aventures français*, Stockholm, Alqvist & Wiksel International, 1982), Roger Dragonetti (*op. cit.*) et Jean Dufournet (art. cit., pp. 8-9) ont soutenu la thèse des auteurs distincts, alors que Charles Langlois (*La Vie en France au Moyen Âge : de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle*, tome I (*D'après les romans mondains du temps*), Paris, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1981) Lucien Foulet (Jean Renart [sic], *Galeran de*

fournissait une datation très large (1195-1225)⁶³, on a montré que *Galeran* est postérieur à l'*Escoufle* et à *Guillaume de Dole* et on a proposé l'époque un peu plus précise des « environs de 1220 » (1216-1220)⁶⁴.

Préservé dans quatre manuscrits dont les rédactions successives s'étendent du milieu du XIII^e au milieu du XV^e siècle, le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil aurait vraisemblablement été composé entre 1227 et 1229, parallèlement à sa *Continuation du Conte du Graal* (1226-1230). Dédié à Marie, comtesse de Ponthieu (vv. 58-64), il est postérieur au décès de Louis VIII (en novembre 1226) et semble avoir été rédigé au cours des seules années où coïncident la restitution du domaine de Ponthieu (événement auquel l'auteur fait allusion dans son épilogue) et le célibat forcé de Marie (auquel mettra un terme, en 1230, le retour d'exil de son époux, Simon de Dammartin). L'examen des références historiques — notamment de la liste des chevaliers qui, vers la fin du récit, participent au tournoi de Montargis — ne contredit en rien cette datation et il semble raisonnable, comme le propose l'éditeur du manuscrit *A* (BnF fr 1553), de retenir comme date de composition les deux années qui suivent immédiatement le règne de Louis VIII.

Le travail philologique a cependant longtemps gardé les chercheurs de se livrer à des analyses d'ordre poétique. Depuis la publication, en 1979, de *Roman rose et rose rouge* de Michel Zink, une nouvelle avenue de la critique a surtout cherché à mettre au jour ce dont est inapte à rendre compte l'appellation proposée par Anthime Fourier. Reprochant à Fourier et à Lejeune d'avoir confondu « réalisme » et « concret », Maurice Accarie rappelle que « les références

Bretagne, édition Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1975 [1925] ; « *Galeran* de Jean Renart », *Romania*, t. 51, 1925, pp. 76-104) et Louis Vignerat (« Études sur Jean Renart », *Modern Philology*, t. 30, 1932-1933, pp. 241-262 et 351-359) concluent plutôt que Jean Renart et Renaut ne sont qu'un seul et même auteur.

⁶³ *Galeran de Bretagne*, éd. cit., p. XXXI : « Quant à *Galeran*, les allusions qu'il renferme sont peu précises et susceptibles d'être interprétées de façon fort diverses. Il a été écrit entre 1195 et 1225, c'est tout ce qu'on peut affirmer avec quelque degré de certitude ».

⁶⁴ Voir Jean Dufournet, art. cit., p. 9 : « *Galeran de Bretagne*, plus tardif, à notre avis, que l'œuvre de Jean Renart, daterait des années 1216-1220, bien que dans le *Grundriss*, Rita Lejeune propose de le situer entre 1205-1208 ».

historiques et autobiographiques n'ont jamais suffi à faire du réalisme, encore moins la psychologie des personnages ou la vivacité des dialogues⁶⁵ ». « Terme largement impropre⁶⁶ », écrit Michèle Gally dans le numéro de la *Revue des langues romanes* consacré à la « fiction réaliste au XIII^e siècle », le principal défaut de ce qualificatif, comme le faisait déjà remarquer Roger Dragonetti, est de « naturalise[r] la fiction⁶⁷ ». Malgré son ouverture ponctuelle sur l'au-delà des frontières littéraires, *Guillaume de Dole*, par exemple, se poserait avant tout comme une sorte de « roman sur la littérature⁶⁸ » qui joue « à effacer la fable⁶⁹ » :

Disons que le roman est un genre qui oscille continuellement entre deux extrêmes : parler vrai *comme si* l'art en était banni, ou faire de l'art reconnu du roman une « seconde nature » qui restitue à la première une *vita nova* illuminée par l'acte poétique de l'anamnèse. Dans les deux cas, l'art intervient : il fait mine de s'exclure dans le genre dit « réaliste », dans le second cas, il se signifie lui-même en tant qu'*instrument* d'exploration et de révélation⁷⁰.

Procédant à un examen critique du genre romanesque tel qu'il se pratiquait jusque-là et élaborant, dans le corps même de la fiction, un art du roman où l'auteur se manifeste davantage, les romans « réalistes » se caractériseraient surtout, d'après

⁶⁵ Maurice Accarie, art. cit., p. 10 : « Il ne faut pas confondre le réalisme et le concret comme certains historiens de l'art ont tendance à le faire. C'est l'erreur commise souvent, par exemple par A. Fourrier et R. Lejeune lorsqu'ils s'emploient à inscrire les œuvres dans l'histoire de leur temps ».

⁶⁶ Michèle Gally, « Ouvrages de dames. L'invention romanesque au XIII^e siècle », *Revue des langues romanes* (*La fiction réaliste au XIII^e siècle*), t. 104, n° 1, pp. 91-110.

⁶⁷ Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 77. Dans un article paru en 1980, Marc-René Jung proposait déjà de relire « autrement » les romans de Jean Renart : « Si naguère encore, on a pu affirmer qu'il est "devenu banal de parler de roman réaliste" à propos du *Roman de la Rose* de Jean Renart, il apparaît aujourd'hui qu'on a trop privilégié l'apparition de nombreux personnages historiques ou les descriptions de la vie sociale — réunions mondaines, chevaleresques ou politiques — au détriment des éléments fictionnels du roman » (« L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romania*, t. 101, 1980, p. 35). La même année, Daniel Poirion publie « Fonction de l'imaginaire dans l'*Escoufle* » (dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute Bretagne, 1980, t. I) et conclut qu'« il devient difficile de se contenter de définir l'*Escoufle* à partir du seul critère réaliste » (p. 293).

⁶⁸ Michel Zink, *op. cit.*, p. 26. Une opinion que partage Maureen McCann Boulton : « Although the romance creates an illusion of historical reality, the action itself has its source not in real life but in literature ». Voir « Lyric Insertions and the Reversal of Romance Conventions in Jean Renart », dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 85-104.

⁶⁹ Roger Dragonetti, « Les Sirènes du roman médiéval », *Revue des langues romanes* (*La fiction réaliste au XIII^e siècle*), t. 104, n° 1, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

Michel Stanesco et Michel Zink, par leur importante intertextualité et par la place que s'y octroient les romanciers⁷¹. Les auteurs de *L'Histoire européenne du roman médiéval* résumaient ainsi les deux tendances principales de la critique des trois dernières décennies.

Plus vorace qu'aucun autre, le roman qu'on a dit « réaliste » intègre de nombreuses mentions explicites des œuvres des prédécesseurs, comme si la tradition devenait plus obsédante lorsque le projet consiste à la critiquer. Dès lors, l'appellation proposée par Jean Dufournet — qui parle, à propos de *Galeran de Bretagne*, d'un « autre roman⁷² » médiéval — semble la plus appropriée, puisqu'elle permet de mieux rendre compte de ces romans infiltrés par diverses traditions narratives, *contre* lesquelles les auteurs ressentent toujours le besoin de se situer. Dans la diégèse, ce jeu avec la tradition se manifeste d'abord par des comparaisons où les nouveaux protagonistes l'emportent, le plus souvent, sur les anciens : là où le sénéchal de *Guillaume de Dole* est « assez plus fel que ne fu Keus » (v. 3164) et sait « mout de Renart » (v. 5421), Aélis et Frêne⁷³ surclassent, en matière de beauté, Yseut, Lavinie et Hélène, alors qu'Euriaut se pose comme une véritable anthologie du corpus roman des XII^e et XIII^e siècles (vv. 863-900). Cette intertextualité manifeste ne saurait suffire, à elle seule, à contredire la thèse réaliste. Elle vient cependant rappeler que *l'autre* roman médiéval s'alimente lui aussi à la littérature et se définit d'abord par le caractère spéculaire de ses fictions⁷⁴. À ces stratégies intertextuelles correspondent aussi d'importantes stratégies autoréflexives qui

⁷¹ Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 85.

⁷² Jean Dufournet, « Loin d'Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l'autre roman » (« Introduction »), dans *Galeran de Bretagne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions », p. 7.

⁷³ Voir aussi *Joufroi de Poitiers*, vv. 1738-1739 : « Ne ne cuit pas qu'Ysout la Blonde / Poïst avoir si grant ».

⁷⁴ S'il consent à parler de « réalisme » à propos des romans de Jean Renart, Pierre-Yves Badel remarque néanmoins que « ce qui s'esquissait chez Chrétien de Troyes, la constitution de l'œuvre poétique comme un élément d'un univers autonome, se continue par cette invention de Jean Renart : la littérature renvoie à la littérature, devenue un point de référence au même titre que le monde réel » (*Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1984 [1969], p. 198).

doivent permettre une inscription plus marquée des auteurs dans leurs fictions. Signalant constamment au lecteur « que c'est sa main qui peint en rouge la rose⁷⁵ », l'auteur peut, comme Jean Renart, s'inscrire directement dans sa fiction en usant d'anagrammes ou encore, multiplier les figures d'auteur et les mises en abyme qui servent à refléter l'art du romancier⁷⁶. Paradoxalement, le roman que l'on a qualifié de « réaliste » apparaît, plus qu'aucun autre, tourné non pas vers la *vie* mais vers la *littérature*.

« Les belles lettres roses n'imitent pas la vie grise⁷⁷ » écrivait Michel Zink, qui cherchait ainsi à réfuter, pour la première fois, les thèses d'Anthime Fourier et de Rita Lejeune. Depuis, plusieurs chercheurs ont tenté de rendre compte de la part autoréflexive de ces romans qui prétendent « parler vrai *comme si* l'art en était banni⁷⁸ ». Étrangement, l'appellation « roman-miroir » proposée par Anthime Fourier s'avère (la plus) inapte à rendre compte du caractère profondément spéculaire de cet « autre roman » qui apparaît souvent comme le miroir déformant des différentes traditions qu'il convoque.

Les merveilleuses limites du réalisme

La critique a rarement répondu à l'invitation lancée par Jean Renart dans l'épilogue de son premier roman et n'a que très peu prêté « cuer et oreilles » aux « grans merveilles » (*Escoufle*, vv. 9055-9056) de *l'Escoufle* et de *Guillaume de Dole*. Si plusieurs ouvrages ont déjà été consacrés à l'œuvre de Jean Renart, les chercheurs — trop souvent retenus par la question du « réalisme » — ne se sont que très peu souvent posé la question du traitement du merveilleux dans cette catégorie de romans dont l'appellation retenue par la critique postule d'emblée l'absence radicale

⁷⁵ Michel Zink, *Roman rose et rose rouge*..., p. 123.

⁷⁶ Voir Lydie Louison, « Le récit de Jouglet : un pacte de lecture... », où l'auteur tente une identification entre Jouglet et Jean Renart et l'analyse du personnage de Mahaut menée par Roger Dragonetti dans *Le Mirage des sources*..., pp. 253-260.

⁷⁷ Michel Zink, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁸ Roger Dragonetti, *art. cit.*, p. 13.

du surnaturel : « chez Jean Renart », écrit Rita Lejeune, « ce qui frappe dès l'abord, c'est l'absence de merveilleux. Chez [lui], ni pays féeriques, ni monstres, ni magiciennes, [...] ni pierres ni tissus aux vertus étranges⁷⁹ ». Le collectif *Jean Renart and The Art of romance* s'ouvre par un constat identique :

A number of striking features distinguish [*Guillaume de Dole*] from prior romances, in particular those by Chrétien de Troyes. Marvelous adventures, fantastic creatures [...] — all are *markedly* absent from *Guillaume de Dole*⁸⁰.

Bien qu'elle relève un emploi encore fréquent du terme *merveille* dans le corpus des romans « gothiques », Lydie Louison n'en conclut pas moins, à son tour, à l'absence de merveilleux : « L'évolution de la merveille au sein des romans gothiques est tout aussi significative, car les faits surnaturels sont écartés des récits⁸¹. »

Ces récits convient l'auditeur/lecteur à la naissance d'une nouvelle façon d'écrire *en roman*, où le surnaturel ne semble plus avoir le rôle prépondérant qu'il avait jusque-là. Cependant, plusieurs merveilles « persistent » : *Guillaume de Dole* (vv. 1834-1835) et *Le Roman de la Violette* (vv. 823-824) mentionnent tous deux un fermail magique, alors que l'*Escoufle* met en scène le rapt, par un milan, d'un anneau qui possède, précise le narrateur, « moult grant vertu » (v. 3813). Ce dernier roman narre aussi les malheurs de Guillaume et de la *blanche* Aélis, surprise presque nue, à la fontaine, par un vassal qui insiste pour qu'elle lui révèle son nom et son être (vv. 4792-4794). Quant au *plessié* de Dole, il abrite une jeune fille, née

⁷⁹ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 325.

⁸⁰ Nancy Vine Durling, « Introduction », dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and The Art of romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 2.

⁸¹ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 630. S'ils tendent à relativiser le concept de « réalisme », Michel Stanesco et Michel Zink concluent néanmoins « qu'aucune place n'est accordée au surnaturel » (*op. cit.*, p. 84). Dans « Le Roman en vers en France au XIII^e siècle » (dans *Grundriss...*, p. 378), Alexandre Micha écrit, à propos des romans de Jean Renart : « Le merveilleux, la féerie (sauf de rares exceptions) en sont bannis ». Se prononçant sur l'esthétique romanesque de Gautier d'Arras, Corinne Pierreville conclut : « La volonté affichée par l'écrivain d'amplifier et rationaliser un lai breton fera des émules : au XIII^e siècle, Renaut s'inspire du *Lai de Frêne* pour composer *Galeran de Bretagne*, où il refuse le merveilleux arthurien et cherche le vraisemblable, le réel » (*op. cit.*, p. 49). Voir aussi Pierre-Yves Badel, *op. cit.*, p. 197 (« [Jean Renart] ignore le merveilleux breton ») et Caroline Jewers, « Fabric and Fabrication : Lyric and Narrative in Jean Renart's *Roman de la Rose* », *Speculum*, vol. 71, n° 4, 1996, p. 914 (« Gone are the *merveilleux* and any attempt to create an allegorical plane for the action »).

d'une « merveilleuse femme » (v. 1132), dont le corps est marqué — comme, plus tard, celui d'Euriaut dans *Le Roman de la Violette* — par le dessin indélébile d'une fleur. Revêtant, le jour de ses noces, une « robe qu'è une fee ouvra » (v. 5324), Liénor force les protagonistes qui l'observent à s'interroger sur la nature de son *estre* : « Ne sai se c'est ou fee ou fame » (v. 4689), s'exclame le seigneur de Nivelles à la vue de la future impératrice. Dans le *Roman de la Violette*, Gérard de Nevers combat un dragon et un géant anthropophage à l'aide d'une épée singulière qu'il a repêchée d'une rivière où elle est restée, intacte, pendant plus de soixante ans (vv. 1772-1829). Séparé d'Euriaut suite aux manigances d'une vieille sorcière, il absorbe plus tard un philtre d'amour concocté par une duègne qui rappelle étrangement Thessala. Déposé sous un frêne, le berceau dans lequel dort paisiblement le nourrisson abandonné par la mère *amère* dans *Galeran de Bretagne* projette une grande clarté qui provoque l'émerveillement des religieuses qui le découvrent (vv. 965-972). Grâce à un songe où elle rejoue l'histoire de Sisyphe, Esmerée, qui s'est éprise de Galeran, comprend que ses aspirations sont vaines (vv. 5142-5161). Ces résidus gênants sont, le plus souvent, soit passés sous silence par la critique, soit perçus comme des tares du récit, souvenirs (malheureux) du « bric-à-brac arthurien⁸² » qui entache le *naturel* de ces romans censés *évoluer* vers un plus grand réalisme.

Soutenir que les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil délaissent « le merveilleux au profit du réel et de l'humain⁸³ » a donc, le plus souvent, dispensé les chercheurs de poser la question du rôle du surnaturel dans ces récits qui, sans être « réalistes », multiplient néanmoins les « effets de réel⁸⁴ ».

⁸² Lucien Foulet, « Introduction », dans Jean Renart, *Galeran de Bretagne*, édition Lucien Foulet, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classique français du Moyen Âge », n° 37, 1925, p. XIII.

⁸³ Faith Lyons, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans Roland Barthes, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [1968], pp. 81-90.

L'absence de merveilleux ne serait pourtant pas « un gage de réalisme⁸⁵ », rappelle Maurice Accarie :

On a déjà du mal à définir ce roman dit réaliste. Est-il tout simplement un « roman sans merveilleux » ? Il fait certes l'impasse des géants et des fées, comme du surnaturel religieux, mais ne supprime pas pour autant l'extraordinaire, voire l'invraisemblable. [...] Il arrive même que [le merveilleux] ne soit pas totalement absent⁸⁶.

Jean Dufournet a, le premier, insisté sur la reconfiguration du surnaturel qui prend place dans *Galeran de Bretagne* :

Le merveilleux de *Galeran de Bretagne* (où s'exprime surtout la tentation de s'ancrer dans le réel et de créer l'illusion réaliste) réside désormais dans la richesse toute orientale des objets et dans la finesse des scènes représentées sur le drap brodé par Gente, dans la beauté de la femme et les contradictions des personnages, dans les ressources, les pièges et les surprises de la langue et du style, dans la dislocation de la phrase et les changements de sujet⁸⁷.

Cette merveille « à portée de main⁸⁸ » qu'il y décèle suppose, certes, une nouvelle façon d'écrire la merveille. Elle garde cependant le lecteur de conclure à l'absence radicale du surnaturel en l'invitant plutôt à se mettre en quête de ces « merveilles sans merveilleux⁸⁹ » dont parlait Francis Dubost à propos du *Bel Inconnu* de Renaut de Beaujeu. Suggérant que ces romans procèdent non pas à l'effacement du surnaturel mais lui accordent plutôt une valeur adversative, Francis Gingras écrit, en ouverture à un ouvrage consacré au merveilleux médiéval : « dévaluée au fil de la

⁸⁵ Maurice Accarie, art. cit., p. 15.

⁸⁶ *Idem*

⁸⁷ Jean Dufournet, art. cit., p. 12. Maurice Wilmotte relativisait déjà le « réalisme » de *Galeran* et reconnaissait la fascination de Renaut pour le merveilleux : « l'auteur de *Galeran* idéalise les êtres et les choses ; le merveilleux l'attire et le fascine, et il se rattache par là à l'école de Benoît et de Chrétien. Sa descriptivité, moins matérielle, plus accessible au fantastique de source orientale, dénote la curiosité d'un érudit plutôt que le trait d'un observateur direct », « Un curieux cas de plagiat littéraire. Le poème de *Galeran* », dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, t. XIV, 1928, p. 275).

⁸⁸ Jean Dufournet, art. cit., p. 12.

⁸⁹ « *Tel cuide bien faire qui faut* : le « beau jeu » de Renaut avec le merveilleux », dans *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou Le beau jeu de Renaut*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1996, p. 24. Jean-René Valette distingue le merveilleux sans merveille (lorsque le phénomène — la cruentation, par exemple — relève plutôt du modèle anthropologique) et d'une merveille sans merveilleux (lorsque le lien entre la merveille et « la cause première reste obscur et voilé » et n'est révélé à l'auditeur/lecteur qu'après coup) (*La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998, pp. 108-109 et 132).

narration », [la merveille] est essentiellement ce contre quoi se construit la poétique du romancier⁹⁰ ».

Forte de l'appellation proposée par Anthime Fourrier et Rita Lejeune, la critique n'a donc que très rarement interrogé les nouvelles façons de décliner la merveille que proposent les romans qualifiés, à tort, de « réalistes » : pour la plupart, la mise à mal du merveilleux demeure corrélative à la recherche d'un réalisme plus convaincant. Il apparaît dès lors nécessaire de procéder à une relecture de ce corpus de romans en vers en réhabilitant le merveilleux et en étudiant cette fois les modalités de son « effacement ».

Car le merveilleux n'est jamais *radicalement* absent des œuvres de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil qui, par des jeux qui pourraient aller jusqu'à la pseudonymie, revendiquent un art de la *renardie* et s'amusent à ruser avec la merveille⁹¹. Recourir à un auxiliaire magique sans jamais lui fournir, comme dans *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette*, l'occasion de déployer ses grandes vertus, ce n'est pas tant prendre le parti du « réel » et de « l'humain », mais s'amuser à mettre en scène un merveilleux qui tourne à vide :

Le traitement parodique du merveilleux *n'est [...] pas à mettre en relation avec une dénonciation de l'invraisemblance* de celui-ci, mais avec la prise en compte consciente du caractère essentiellement littéraire d'un merveilleux indépendant de toute croyance⁹².

Loin de rejeter le merveilleux au nom d'une crédibilité plus grande, il semble plutôt que les auteurs de *l'Escoufle*, de *Guillaume de Dole*, de *Galeran de Bretagne* et du *Roman de la Violette* se soient livrés à un jeu avec le surnaturel, privilégiant, le plus souvent, une écriture parodique. À preuve, les motifs merveilleux font tous l'objet

⁹⁰ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 463.

⁹¹ Sur la ruse dans *Le Roman de la Violette*, voir Mireille Demaules, « L'art de la ruse dans *Le Roman de la Violette* », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. 104, n° 1, pp. 143-161 et Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 189, où il écrit : « Jamais *Roman de la Rose* ne fut à ce point un roman de la ruse. »

⁹² Christine Ferlampin-Acher, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », dans *Arthurian Literature*, vol. XIX : *Comedy in Arthurian Literature*, édité par Keith Busby et Roger Dalrymple, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 17-47. Nous soulignons.

de jeux de renversement ou de réduction, « opération[s] de transformation⁹³ » qui servent à assurer le passage de l'intertextualité à la parodie. L'anneau de l'*Escoufle* et les broches magiques de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette*, par exemple, demeurent inopérantes, dans le récit, et donnent lieu à un commentaire ironique de la part d'un personnage (*Guillaume de Dole*, 1839-1840). Quant à la femme « merveilleuse » du *plessié* de Dole, elle s'apparente, comme l'a montré Michel Zink⁹⁴, à une « maquerelle » éprise de *druerie* et prête à vendre les secrets les plus intimes de sa fille à un sénéchal perfide et luxurieux. Lors de son combat contre le géant, Gérard de Nevers se voit forcé de recourir à un *tinél*, arme anti-chevaleresque que maniait fort habilement Rainouart, colosse du *Cycle de Guillaume d'Orange* dont le potentiel humoristique a déjà été largement étudié. L'épée que le héros retire de la rivière se fiche en terre au premier coup qu'il porte et se pose dès lors comme une épée au perron inversée. Quant à la *sorchiere* Gondrée, elle ne possède aucun pouvoir magique et apparaît plutôt comme une vieille *pugnaise* qui rivalise de ruse avec l'herborisatrice préparant le philtre destiné à Gérard, breuvage qui « inverse la signification romanesque⁹⁵ » du philtre tristanien en en faisant l'instrument d'un mariage forcé. Il semble donc, dès lors, que l'appellation « réaliste » ne puisse rendre compte avec justesse de ces romans puisqu'elle les prive de leur importante dimension ludique et garde le lecteur de « prester cuer et oreilles » (*Escoufle*, v. 9055) à l'exploitation comique du surnaturel, soumis, le plus souvent, au jeu parodique.

⁹³ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 13.

⁹⁴ Michel Zink, *Roman rose et rose rouge...*, p. 60.

⁹⁵ Mireille Demaules, « Présentation », *Le Roman de la Violette*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », p. 21.

La parodie médiévale et la pratique du motif

Les réflexions récentes qui portent sur les romans en vers continuent de soulever la difficulté qu'il peut y avoir à parler de parodie à propos d'une littérature sans cesse *mouvante*, dont « l'hypertextualité », comme l'écrit Gérard Genette, « nous est presque certaine, mais nous reste indescriptible et donc indéfinissable⁹⁶ ». Bien que les arts poétiques latins aient ignoré le concept, la parodie est pourtant une pratique répandue au Moyen Âge, tant dans le corpus latin que roman. C'est ce qu'ont cherché à montrer les auteurs des collectifs *Comedy in Arthurian Literature* et *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*⁹⁷, ouvrages récents qui témoignent du regain d'intérêt qu'a connu la parodie, au cours des dernières années, dans le domaine de la médiévistique.

Dans un ouvrage paru en 1969, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Philippe Ménard a mis au jour le potentiel humoristique des romans courtois. Il hésite cependant à reconnaître l'existence d'un roman parodique, du moins entre 1150 et 1250 :

[L'] esprit parodique ne s'infiltré guère dans la littérature courtoise. Au XII^e siècle la tradition romanesque n'est pas encore fixée : elle est de création récente. Elle n'a pas encore ses rites, sa liturgie, ses coutumes consacrées par l'usage. Certes, la technique du roman d'aventures se fige vite. Au XIII^e siècle des écrivains indépendants et frondeurs, en avance sur leur temps, auraient pu s'amuser à parodier les thèmes et les procédés du roman d'aventures [...] Il n'en est quasiment rien. Dans la première moitié du XIII^e siècle le roman arthurien connaît un prodigieux essor. Les conteurs imitent leurs prédécesseurs, et singulièrement Chrétien de Troyes, sans prendre de recul à l'égard de la tradition littéraire⁹⁸.

Révoquant ainsi, pour le corpus en langue vernaculaire, la thèse de Paul Lehmann⁹⁹, Philippe Ménard soutient qu'il était impossible, pour les auteurs des XII^e et

⁹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 533. Voir aussi Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, février 1981, pp. 4-7.

⁹⁷ *Arthurian Literature*, vol. XIX : *Comedy in Arthurian Literature*, édité par Keith Busby et Roger Dalrymple, Cambridge, D. S. Brewer, 2003 et *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévale*, études publiées par Jean-Claude Mühlethaler, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge », 2003.

⁹⁸ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, p. 513.

⁹⁹ Paul Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, Hiersemann, 1922 (2^e édition revue et corrigée en 1963).

XIII^e siècles, de s'amuser à parodier le roman de chevalerie, sous prétexte qu'à cette époque, « l'âge chevaleresque n'est pas encore révolu » et que la « tradition romanesque n'est pas encore fixée¹⁰⁰ ». Dès la fin du XII^e siècle, on voit pourtant apparaître plusieurs récits arthuriens dans lesquels l'intention parodique est décelable. Tout en se distinguant du roman que l'on a dit « réaliste », *Le Chevalier à l'épée*, *La Demoiselle à la mule*, *La Vengeance Raguidel*, *Le Bel Inconnu* et *Meraugis de Portlesgues*¹⁰¹ permettent la démystification ou, du moins, la remise en question, par le biais de la parodie, des conventions courtoises et chevaleresques : en mettant en scène la déchéance de Gauvain — confortée, dans *Le Bel Inconnu*, par celle de sa progéniture —, ils ont permis la mise à distance par rapport à une certaine forme d'écriture narrative, fondée essentiellement sur une esthétique du merveilleux¹⁰².

Cette première vague parodique coïncide avec les débuts du fabliau et avec la rédaction d'un nombre important de branches du *Roman de Renart*¹⁰³, œuvres virulentes à l'égard des institutions et des croyances de leur temps et dans lesquelles

¹⁰⁰ Philippe Ménard, *op. cit.*, p. 513.

¹⁰¹ Sur la parodie dans le roman arthurien, voir : Kathryn Gravdal, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989 ; Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, n° 52, 1993, pp. 180-193 ; Isabelle Arseneau, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis Gingras (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, pp. 91-106 ; Romaine Wolf-Bonvin, « "Circulez, il n'y a rien à voir". Le château tournoyant de *la Mule sans frein* (Païen de Maisières) », dans Denis Hùe et Christine Ferlampin-Acher (dir.), *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2002, pp. 425-446 et « *La Bestornée* et le "coup de la nef" : la merveille dans *La Vengeance Raguidel*, dans Francis Gingras, *op. cit.*, pp. 75-90 ; Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472), *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n° 1, 2006, pp. 13-38.

¹⁰² Un avis que ne partage pas Christine Ferlampin-Acher : « [...] il ne semble pas que la parodie corresponde à une mise en cause du genre romanesque et d'une certaine forme de merveilleux qui peu à peu en devint le signe distinctif, de même que Gauvain n'illustre pas une dégradation de l'idéal chevaleresque, mais une réorientation de celui-ci » (art. cit., p. 35).

¹⁰³ Des trente-deux branches éditées par Armand Strubel, vingt et une ont vraisemblablement été rédigées avant 1250 (II, IV, VI, Ib, Ic, III, XVI, XII, XVII, XVIII, XI, XIV, XIX à XXVI). *Le Roman de Renart*, édition et traduction Armand Strubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

les mécanismes parodiques abondent¹⁰⁴. Encore une fois, l'exploitation comique des thèmes et des motifs de la littérature courtoise s'étend au surnaturel : là où le fabliau le cède parfois à la parodie des motifs merveilleux¹⁰⁵, la veine allégorique — que consacrera, vers 1230, *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris — procède au désamorçage du surnaturel : dans le système allégorique, la merveille (l'anthropomorphisme de Renart, par exemple) ne se prête plus à une lecture littérale mais elle appartient plutôt au registre figuré¹⁰⁶. Au même moment, le genre épique semble se laisser séduire, lui aussi, par la parodie : plusieurs chansons de geste de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle (le *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, la *Prise d'Orange*, la *Bataille Loquifer*, le *Moniage Rainouart* et *Audigier*¹⁰⁷) affichent un écart important par

¹⁰⁴ Sur la parodie dans le *Roman de Renart*, voir, entre autres, Jean Subrenat, « Le Roman de Renart et la parodie littéraire », dans *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Actes du colloque du centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, 15-16 janvier 1983, Göppingen, Kümmerle, 1983, pp. 125-137 ; Jean Batany, *Scène et coulisses du « Roman de Renart »*, Paris, SEDES, coll. « Moyen Âge », 1989 et Jean Scheidegger, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.

¹⁰⁵ Pour Per Nykrog, le fabliau est une « parodie courtoise pour public aristocratique » (*Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, 1957 ; réimp. Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973). Les travaux de Charmaine Lee (« I Fabliaux e le convenzioni della parodia », dans A. Limentani (dir.), *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, Padova, Liviana, 1976, pp. 3-41) et d'Albert Gier (« Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux : la parodie du roman courtois » dans *The Legacy of Chrétien de Troyes...*, t. 2, pp. 207-214) abondent dans le même sens. Philippe Ménard (*Les Fabliaux, contes à rire du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1983) et Dominique Boutet (*Les Fabliaux*, Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1985), ont cherché à réfuter cette hypothèse. Pour une position intermédiaire, on peut consulter Knud Togeby, « The Nature of the Fabliaux », dans *The Humor of the Fabliaux*, édité par Thomas D. Cooke et Benjamin L. Honeycutt, Columbia, 1974, pp. 7 à 13 et D. D. R. Owen, « The Elements of parody in "Saint-Pierre le jongleur" », dans *French Studies*, 1955, pp. 60-63.

¹⁰⁶ Voir Armand Strubel, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1989 et son ouvrage plus récent, « *Grant senefiance a* » : allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris, Honoré Champion, 2002. On consultera aussi l'ouvrage de Fabienne Pomel, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001.

¹⁰⁷ Sur la parodie dans le *Cycle de Guillaume d'Orange*, voir, entre autres, Claude Lachet, *La Prise d'Orange, ou, La parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Honoré Champion, 1986 et François Suard, « La Bataille Loquifer et la pratique de l'intertextualité au XIII^e siècle », dans *VIII Congresso de la Società Rencesvals*, Pamplona-Santiago de Compostela, 15 a 25 de agosto de 1978, Pamplona, 1981, pp. 497-503. Sur le *Pèlerinage de Charlemagne*, voir, notamment, John Grigsby, *The « Gab » as a Latent Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Medieval Academy of America, 2000 et Massimo Bonafin, « Il Voyage de Charlemagne e il riso », dans *Formes de la critique...*, pp. 3-16.

rapport à la production antérieure et privilégient un registre plus ludique. Sans vouloir substituer à l'appellation « réaliste » une autre épithète qui risque de s'avérer tout aussi réductrice, on peut néanmoins conclure que la production narrative du premier tiers du XIII^e siècle est davantage traversée par un courant parodique que « réaliste » : on remarque dans les romans qualifiés, faute de mieux, de « réalistes », une parenté d'esprit certaine avec la production des dernières années du XII^e siècle et du début du XIII^e.

S'il est possible de s'accorder avec Philippe Ménard lorsqu'il définit la parodie comme un « art de référence » qui procède d'une « déformation narquoise de modèles célèbres¹⁰⁸ », il en va autrement lorsqu'il s'agit d'y voir une « imitation caustique et critique » qui cherche à « faire table rase du passé ou à tourner en dérision une œuvre antérieure¹⁰⁹ ». Pour mériter son titre, l'œuvre parodique devrait, toujours selon le chercheur, viser la négation, voire l'abrogation (« faire table rase »), d'un texte d'un prédécesseur. En exagérant ainsi la fonction critique de la parodie, on risque de lui confisquer son caractère de « performance ludique¹¹⁰ ».

Le problème de la parodie, qu'elle soit médiévale ou non, réside donc pour l'essentiel dans la relation d'un texte à celui d'un prédécesseur. Toute opération parodique s'inscrit évidemment dans le champ plus large de l'intertextualité, telle que l'a définie Michel Riffaterre, soit la « perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie¹¹¹ ». Loin de n'être qu'une catégorie purement formelle d'interaction textuelle, l'intertextualité, comme le rappelle l'auteur de *La Production du texte*, exige la participation d'un lecteur (d'un *exécutant*¹¹²) capable d'« activer » l'intertexte.

¹⁰⁸ Philippe Ménard, *op. cit.*, pp. 207 et 208.

¹⁰⁹ Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire...*, p. 515.

¹¹⁰ Une opinion que partage Sandra Golopentia-Eretescu : « Si la parodie abolissait l'action parodiée, elle [...] perdrait sa qualité de pratique *ludique* », « La Parodie et la feinte », dans *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989, p. 39.

¹¹¹ Michel Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, pp. 4-18.

¹¹² Dans la communication littéraire le « contact est assuré, non par une réception passive comme dans la communication normale, mais par l'exécution (dans le sens musical du mot), l'exécution

Plus formaliste, Gérard Genette préfère à cette appellation celle de transtextualité, qui doit être entendue comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes¹¹³ ». La définition de la parodie qu'il propose peut apporter une solution partielle au problème de délimitation du corpus des œuvres parodiques médiévales. Dans son ouvrage consacré à la question, Genette distingue cinq types de relations transtextuelles et classe la parodie sous la rubrique d'« hypertextualité » :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹¹⁴.

La parodie est à chercher du côté de la *nature* de cette greffe. Texte au « second degré » — ou *palimpseste* où peut encore se lire l'ancien sous le nouveau — l'hypertexte résulte d'une « opération de transformation¹¹⁵ » (parfois minimale) du texte source. C'est bien ce que révèle l'étymologie du terme :

Ôdè, c'est le chant ; *para* : « le long de », « à côté » ; *parôdein*, d'où *parôdia*, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou *transposer* une mélodie¹¹⁶.

En effet, comment chanter « à côté » sans chanter autrement ?

active de la partition que représente le texte » (Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, coll. « Poétique », 1970, p. 10).

¹¹³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 12. La « transtextualité » est l'équivalent de ce qu'il désignait d'abord par « architextualité » (voir « Introduction à l'architexte », dans Gérard Genette [et al.], *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986, pp. 85-159).

¹¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes...*, p. 13.

¹¹⁵ *Idem*. C'est ce qui distingue, par exemple, la métatextualité (un texte B *parle* d'un texte A) de l'hypertextualité, où « B ne parle nullement de A, dont il résulte au terme d'une opération [...] de *transformation* ». Il semble en effet légitime de considérer la parodie en tant qu'opération (d'un texte sur un autre texte) : « la parodie [...] est un discours qui prend pour objet un autre discours ; elle est une « opération », au sens logique du terme ; sa rhétorique parle, commente et transforme le discours premier », Claude Abastado, « Situation de la parodie », dans *Cahiers du 20^e siècle. La Parodie*, n° 6, 1976, p. 31. À la métaphore de la greffe — qui rend bien l'idée d'*opération* —, Michel Deguy préfère cependant celle du parasite : « Se nourrissant de et sur ce qu'elle commémore, la parodie est para-site. Elle exploite quelque chose qu'elle fait reconnaître en le défigurant », « Limitation ou illimitation de l'imitation », dans *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984, p. 4.

¹¹⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 20.

Cette transformation, précise Genette, doit nécessairement opérer en régime ludique : « les pratiques du pastiche et de la parodie vise[nt] une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive [...] : c'est ce que j'appellerai le régime *ludique* de l'hypertexte¹¹⁷ ». Dès lors, la question soulevée par Michel Deguy de l'intention partagée entre la « moquerie impitoyable » et la « pitoyable tendresse » ne se pose plus¹¹⁸ et il semble difficile de soutenir, à l'instar de Nicolò Pasero, la possibilité d'une parodie sérieuse¹¹⁹. La parodie, suggère Gérard Genette, est aussi là où est la surprise : « L'idée de l'original et l'application qu'on en fait à un sujet moins sérieux forment dans l'imagination un *contraste qui surprend*, et c'est en cela que consiste la plaisanterie de la parodie¹²⁰ ». Les parodistes médiévaux l'ont bien senti : en mettant en scène des comportements qui dérogent aux règles de la courtoisie et de la chevalerie et en ne faisant plus qu'un usage artificiel de la merveille, ils sont parvenus à déjouer l'horizon d'attente des auditeurs/lecteurs.

Le problème réside donc, pour l'essentiel, dans le passage de l'intertextualité à l'hypertextualité : à partir de quel moment le travail de « seconde main¹²¹ » devient-il parodique ? Dans *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon suggère que la réponse se loge dans la figure de l'ironie, stratégie rhétorique qui enclenche le processus de décodage :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹¹⁸ Cette scission d'intention que relève Michel Deguy (art. cit., p. 2) gagnerait à être nuancée : « Une intentionnalité serait radicale à la parodie, et son intention se diviserait en deux : l'une serait impitoyablement moqueuse et à la limite autodestructrice, l'autre serait pitoyablement tendre et ressortirait à l'esprit de la comédie ».

¹¹⁹ Nicolò Pasero, « Satira, parodia e autoparodia : elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle) », dans Jean-Claude Mühlethaler (dir.), *Formes de la critique...*, pp. 27-44.

¹²⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 28. Nous soulignons.

¹²¹ L'expression est d'Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

Irony appears to be the main rhetorical mechanism of activating the reader's awareness [...]. Irony participates in parodic discourse as a strategy [...] which allows the decoder to interpret and evaluate¹²².

Le traitement ironique d'un motif sème le doute dans l'esprit du public et provoque ainsi sa « décision d'interpréter¹²³ » et de se livrer à une opération de repérage d'indices hypertextuels. L'ironie force donc le lecteur à s'interroger — l'*éirônéia* grecque est précisément l'« interrogation » — quant à l'*intention* de l'auteur :

When we speak of parody, we do not just mean two texts that interrelate in a certain way. We also imply an intention to parody another work (or set of conventions) and both a recognition of that intent and an ability to find and interpret the backgrounded text in its relation to the parody¹²⁴.

En envisageant la parodie comme une pratique dynamique, Linda Hutcheon adopte une perspective plus pragmatique que Gérard Genette, à qui elle reproche d'ailleurs un « formalisme »¹²⁵ qu'elle juge inapte à rendre compte de la relation entre l'auteur et le public (le lecteur ou le spectateur).

Dès la fin du XII^e siècle, certains auteurs se sont attachés à fournir des *Continuations* au *Conte du Graal*, manifestant ainsi le désir de poursuivre le roman inachevé de Chrétien de Troyes, en reprenant sa *matière* et en imitant *sa manière*. « Principal investissement de l'imitation sérieuse¹²⁶ », la continuation est cependant à distinguer de la parodie. Œuvre « ogre et parricide¹²⁷ », comme l'écrit l'auteur de *Palimpsestes*, elle n'est jamais une pure imitation et arrive, elle aussi, à faire dévier la tradition qu'elle se propose de poursuivre. La rédaction courte de la *Continuation-Gauvain* (ou *Première Continuation*) (antérieure à 1200), par

¹²² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, London, Methuen, 1985, p. 31. Voir aussi son article intitulé « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, pp. 467-477 et, dans le même numéro, l'article de Peter Haidu, « Au début du roman, l'ironie », pp. 443-466.

¹²³ À ce sujet, voir l'étude de Tzvetan Todorov sur les facteurs de la « décision d'interpréter », *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, pp. 25 à 36.

¹²⁴ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁵ « Parody today cannot be explained totally in structuralist terms of form, in the hermeneutic context of response, in a semiotic-ideological framework, or in a post-structuralist absorption of everything into textuality. Yet the complex determinants of parody in some way involve all of these current critical perspectives — and many more », *ibid.*, p. 116.

¹²⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 222.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 271. Expression employée pour parler des continuations « meurtrières » de François Rabelais.

exemple, entend d'abord prolonger les aventures du neveu d'Arthur au-delà de son passage au château de la Roche Champguin. Sensible au potentiel humoristique du personnage — déjà exploité par Chrétien de Troyes —, l'auteur de la *Première Continuation* multiplie les mésaventures comiques de Gauvain¹²⁸ et donne ainsi le coup d'envoi aux « épigones » du clerc champenois. Là où Wauchier de Denain (ca. 1205-1210) et Manessier (ca. 1214-1225 ou après 1230) modulent le ton du roman qu'ils se proposent de prolonger en exploitant (ou, selon la chronologie, en ouvrant la voie à) la christianisation des aventure trop terrestres du *graal* amorcée par le roman en prose, la *Continuation du Perceval* de Gerbert de Montreuil (ca. 1226) s'en prend à la matière arthurienne en y intégrant le personnage de Tristan. Bien qu'ils modifient l'esprit du *Conte du Graal*, les continuateurs n'affichent cependant jamais la volonté nette de rompre avec la tradition. Gerbert de Montreuil fournit d'ailleurs la preuve que les romanciers de l'époque étaient conscients de la spécificité de ces deux types de narration hypertextuelle (la *continuation* et la *parodie*) : se proposant, d'une part, de s'inscrire dans un rapport de *continuité*, il est aussi l'auteur du *Roman de la Violette*, récit qui s'écrit au rebours de la tradition puisqu'il repose sur un refus de la matière arthurienne et s'amuse à parodier un nombre important de motifs merveilleux¹²⁹.

¹²⁸ Voir, notamment, l'épisode du combat à la broche, motif narratif que reprendra *Hunbaut*, roman parodique daté du milieu ou de la fin du XIII^e siècle. C'est aussi dans la *Première Continuation* qu'apparaît, pour la première fois, le motif de la puissance fluctuante associé à Gauvain.

¹²⁹ Sur l'attribution des deux romans, on peut consulter Maurice Wilmotte, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, classe des lettres*, n° 3, 1900, pp. 166-189 ; Charles François, *Études sur le style de la Continuation de Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, 1932 et Amida Stanton, *Gerbert de Montreuil as a Writer of Grail Romance : An investigation of the date and more immediate sources of the Continuation of Perceval*, University of Chicago Dissertation, 1942. Charles François — qui a proposé, le premier, d'attribuer la paternité des deux romans à Gerbert de Montreuil — a d'ailleurs montré que les deux interpolations du *Roman de la Violette* en prose (les épisodes de Denise de la Lande et de Baudrain d'Appremont) sont empruntées à la *Continuation de Perceval* de Gerbert de Montreuil : « Nous sommes donc en présence d'un cas peu banal : l'interpolation de Gerbert (*Continuation*) servant en partie à interpoler une de ses propres œuvres (*La Violette*) mise en prose. Et cela confirme dans une certaine mesure la thèse de l'identité des deux Gerbert : le continuateur de Chrétien de Troyes et le rimeur de la *Violette*. Car il y a, dans le fait que l'interpolateur — qui, certes, connaissait mieux que nous la littérature du XIII^e siècle — intercale un épisode de la *Continuation* dans le récit des aventures de Gérard et d'Euriaut, une coïncidence qu'il

Quoique le roman parodique médiéval fonctionne, dans une très large mesure, selon une technique de réécriture, cela ne peut cependant servir à le distinguer du roman courtois « traditionnel ». Le récit médiéval se « construit » à partir de variations nombreuses mais limitées d'un certain nombre de motifs. Le travail de l'auteur consiste souvent à combiner ces motifs — technique que Jean-Charles Payen nommait « démarche combinatoire¹³⁰ » — et à les renouveler, beaucoup plus qu'à en inventer de nouveaux :

Écrire, pour un auteur médiéval, n'est-ce pas avant tout se référer aux réserves d'une tradition dont les textes s'écrivent les uns dans les autres, copies de copies faisant palimpseste et compilation sous la surface de l'écriture actuelle, par où le scripteur relit l'ancien dans le nouveau, et inversement, sans distinction historique¹³¹ ?

Limitée à un corpus du Moyen Âge, l'étude de la parodie exigera donc qu'on tienne compte de la spécificité du récit médiéval et de ses techniques de « collages » et de « réécritures¹³² ».

On ne saurait trop insister sur la nécessité qu'il y a à penser les diverses formes de la narration médiévale comme opérant à partir d'une pratique du motif. Longtemps entendu au sens strict de « plus petit élément du conte », le motif fait aujourd'hui l'objet de plusieurs recherches dans le domaine de la médiévistique¹³³ :

est difficile de croire fortuite » (« L'épisode interpolé du *Roman de la Violette* en prose », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, t. 11, 1932, p. 695).

¹³⁰ Jean-Charles Payen, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975, p. 50.

¹³¹ Roger Dragonetti, art. cit., p. 41.

¹³² « *Reconter* d'Arthur, de Gauvain..., *retraire* une aventure de..., repasser sur les traces déjà existantes mais en imprimant sa marque, mais en dévoyant subtilement les chemins de la tradition, est [...] une pratique fondatrice du texte arthurien », écrit Emmanuèle Baumgartner (*La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Âge », 1990, p. 26 ; voir plus particulièrement le chapitre « Collages et réécritures », pp. 25-42).

¹³³ De nombreux chercheurs ont poursuivi les recherches lancées par la réflexion générale de Paul Zumthor dans l'*Essai de poétique médiévale* (Paris, Éditions du Seuil, 1972) et celles, limitées au corpus épique, de Jean Rychner (*La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955) et de Jean-Pierre Martin (*Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale, I)*, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III, 1992). On retiendra, entre autres, les travaux d'Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1992 ; de Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996 et de Francis Dubost, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : le thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », dans *Transferts de thèmes, transferts de textes* ;

Il faut réévaluer la définition des folkloristes pour qui, depuis Stith Thomson, le motif est « le plus petit élément du conte ayant le pouvoir de se maintenir dans la tradition », et garder de cette définition non pas le caractère d'insécabilité du motif, mais plutôt sa capacité d'itération¹³⁴.

Ces « blocs figés¹³⁵ », dotés « d'un contenu fixe [et] indépendant du contexte¹³⁶ », transcendent les diverses aires culturelles. Mais ce qui doit avant tout servir de critère de définition — avant ceux d'insécabilité, de récursivité et d'universalité — est bien la narrativité du motif : « Le motif aurait donc la faculté de pouvoir être réduit à une *unité narrative minimale*, une phrase-type capable de recouvrir l'ensemble de ses manifestations en neutralisant la singularité des contextes où il apparaît¹³⁷ ». En tant que figure narrative — c'est là ce qui le distingue du *topos* argumentatif ou du *lieu* rhétorique —, le motif peut être défini comme un « micro-récit¹³⁸ » et ne saurait, de ce fait, être tenu pour le « plus petit élément »¹³⁹. Transposé dans le domaine de la parodie, le motif deviendra donc, si on veut l'adapter à la définition que donne Gérard Genette de l'hypertextualité, un « micro-texte » (ou encore, un *micro-hypotexte*) sur lequel viendrait se greffer le motif parodique (devenu, dès lors, un *micro-hypertexte*). Ce sont ces « micro-textes »,

mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martínez, Barcelone, PPU, 1997, pp. 26-27. Initié par Francis Dubost en 1994 à l'Université Paul-Valéry (Montpellier III), le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* se développe aujourd'hui sous la direction de Francis Gingras (Université de Montréal), Armand Strubel (Université Paul-Valéry) et Jean-René Valette (Université Paris X-Nanterre).

¹³⁴ Francis Gingras, « L'Anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », dans *Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 1997, p. 164.

¹³⁵ *Idem*

¹³⁶ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985, pp. 139-140.

¹³⁷ Francis Gingras, art. cit., p. 165. C'est nous qui soulignons.

¹³⁸ Terme qu'emploient Francis Gingras, art. cit., p. 164 et Jean-Jacques Vincensini, *op. cit.*, p. 314.

¹³⁹ Ainsi défini, le motif semble correspondre à ce que Paul Zumthor appelle « le modèle » : c'est le modèle qui « rend concevable le rapport qu'entretient le texte avec son prétexte ». Il est à la fois une « structure » et « une collection de pièces discursives détachées, aptes à entrer dans des contextes divers, et "microtextuellement", si je puis dire ! en état de fonctionner à tout instant » (« Intertextualité et mouvance », *Littérature*, n° 41, 1981, p. 10). La « production du texte » serait donc rendue possible par « l'actualisation d'un donné traditionnel » ou de ce qu'il appellera plus loin dans l'article « un pré-texte virtuel » (p. 11).

qu'il isole et qu'il pétrit à souhait, qui serviront de matière première au parodiste médiéval¹⁴⁰.

Le thème, au contraire, suppose un débordement vers « l'extérieur » du texte littéraire : il est ce « *à propos de quoi* l'ouvrage littéraire est écrit¹⁴¹ » et son explication demande que l'on recoure aux représentations socioculturelles :

Les thèmes sont des signes qui demandent à être décryptés en faisant appel aux représentations socio-culturelles voire anthropologiques (analyse symbolique) ou en cherchant à délimiter un champ sémantique qui privilégie les récurrences dans l'ensemble d'une œuvre (analyse thématique). [...] Comme en musique, le thème est constamment modulé à travers les motifs et les images qui permettent d'infinies variations¹⁴².

À l'invariance des motifs correspond la variabilité du thème. Car le « contenu figé » du motif a la capacité de se maintenir, indépendamment du thème qu'il module et qui le sous-tend (en ceci, le thème est « à la fois englobant et englobé¹⁴³ ») :

Inscrit dans tel texte-occurrence où il se réalise, le motif n'est plus qu'un parcours figuratif parmi d'autres et y recouvre le déroulement d'un thème ; retrouvé dans un autre texte, on le reconnaît comme manifestant un autre thème¹⁴⁴.

Il ne saurait donc y avoir parodie des thèmes et c'est plutôt de satire¹⁴⁵ qu'il doit être question lorsqu'il s'agit de rendre compte de ces phénomènes « extra-textuels ». Linda Hutcheon a déjà attiré l'attention des lecteurs et de la critique sur la nécessité qu'il y a à distinguer la parodie et la satire :

¹⁴⁰ Caroline Jewers défendait en quelque sorte la thèse d'une parodie « ponctuelle » dans *Guillaume de Dole* : « It would be imprudent to argue that Jean's *Roman de la Rose* is a wholly parodic work, but the lyric anthology contained in this elegant romance has some crucial stylistic aspects that are relevant to a more general thesis regarding the importance of parody as a regenerative force in the development of the *roman* as a literary form » (art. cit., p. 911). Dans un article paru en 1967, Georges T. Diller s'aventurait à parler de « parodie » à propos du *Lai de l'Ombre* et de *Guillaume de Dole* : « Avec Aélis, Jean Renart commence dans *L'Escoufle* un commentaire ironique sur du roman de l'amour arthurien. *Le Lai de l'Ombre* et *Guillaume de Dole* donneront de nouvelles formes à la même parodie » (« *L'Escoufle*. Une aventurière dans le roman courtois », *Le Moyen Âge*, t. 85, 1979, p. 43).

¹⁴¹ S. Rimmon-Kenan cité dans Jean-Jacques Vincensini, *op. cit.*, p. 327.

¹⁴² Francis Gingras, art. cit., p. 165.

¹⁴³ *Idem*. Le motif est donc « second — inerte — au regard du thème — dynamique — qui le saisit, l'intègre et le fait vivre » (Jean-René Valette, *op. cit.*, p. 149).

¹⁴⁴ Algirdas J. Greimas, cité dans Jean-Jacques Vincensini, *op. cit.*, p. 328.

¹⁴⁵ Sur la satire médiévale, voir l'ouvrage de Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.

Parody's "target" text is always another work of art or, more generally, another form of coded discourse. I stress this basic fact throughout this book because even the best works on parody tend to confuse it with satire [...], which, unlike parody, is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention¹⁴⁶.

Là où les références littéraires (ou intertextuelles) ne parviennent plus à épuiser le sens, le lecteur, comme le suggère Hutcheon, doit tourner son regard vers la société du temps.

« [E]st-il légitime de parler de parodie en l'absence d'un *hypotexte* qui n'a, peut-être, jamais existé ?¹⁴⁷ », demandait Jean-Claude Mühlethaler. Penser la parodie médiévale en termes de parodie *des motifs* permet de résoudre les problèmes que risque de soulever l'analyse des pratiques hypertextuelles dans un corpus *mouvant* qui repose précisément sur des techniques de réécriture. Qu'il procède par amplification, par réduction ou à partir d'un renversement carnavalesque, l'hypertexte médiéval sera donc rarement la « transformation d'un texte *singulier*¹⁴⁸ », comme le voulait Genette, l'hypotexte fonctionnant souvent lui-même à partir de la reprise et de la transformation de motifs déjà existants.

Issu du latin populaire *mirabilia*, la « merveille¹⁴⁹ » renvoie d'abord à une chose qui étonne. Comme l'écrit Francis Dubost, elle est « tout à la fois ce que l'œil voit (ou ce que l'oreille entend) et ce que l'esprit récuse, ou serait tenter de récuser¹⁵⁰ ». Dans son article pionnier, Jacques Le Goff a lui aussi insisté sur le caractère visuel de la merveille :

¹⁴⁶ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁷ Claude Mühlethaler, « Préface : à la recherche de la parodie médiévale », dans *Formes de la critique...*, p. 11.

¹⁴⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13. Daniel Sangsue élargit la définition de Genette et inclut les registres comique ou satirique. La parodie est dès lors « transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier » (Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 73).

¹⁴⁹ « Quand les langues vulgaires affleurent, deviennent des langues littéraires », écrit Jacques Le Goff, « le mot *merveille* apparaît dans toutes les langues romanes et également l'anglo-saxon. », « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 456.

¹⁵⁰ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 75.

Les *mirabilia* ne se cantonnent pas à des choses que l'homme admire avec les yeux, devant lesquelles on écarquille les yeux, mais à l'origine, il y a cette référence à l'œil qui me paraît importante, parce que tout un imaginaire peut s'ordonner autour de cet appel à un sens, celui de la vision, et d'une série d'images et de métaphores visuelles¹⁵¹.

Le personnage peut donc employer le terme (et tous ses « dérivés ») pour qualifier quelque chose de tout simplement surprenant ou d'admirable et qui n'excède pas le cadre des possibilités humaines. Le témoin parle alors de « merveille » pour exprimer sa surprise ou son admiration devant l'inattendu et le prodigieux. Cette acception, plus proche de l'étymologie du terme, demeure cependant la plus faible.

Le protagoniste peut aussi être témoin de quelque chose qui sort de l'ordinaire et qui ne correspond pas à ce qu'il conviendrait d'attendre de l'ordre naturel des choses. Suivant la définition fonctionnelle proposée par Francis Dubost, la merveille provoque alors « un ébranlement intellectuel¹⁵² ». Pour qu'il y ait « merveilleux » (ou, selon la terminologie de Lucienne Carrasso-Bulow, « pur merveilleux¹⁵³ »), il doit donc y avoir un sujet qui observe et qui, s'interrogeant, compare l'objet de son observation à une norme qu'il a fixée.

La langue de l'Église donne aussi l'adjectif *miraculosus*, qui renvoie cette fois aux miracles accomplis par Dieu. Ce type de surnaturel appartient à ce que Francis Dubost¹⁵⁴ a appelé la « catégorie des valeurs positives », en ce sens où l'origine du prodige n'est jamais énigmatique : si ce n'est Dieu lui-même qui en est l'auteur, ce sont toujours d'autres personnages qui appartiennent tous à la sphère du sacré tels les saints, les anges ou le Christ, de sorte que le témoin connaît toujours la source. De cette façon, il n'y a jamais questionnement ou investigation quant à la provenance. Le miraculeux (ou le « merveilleux chrétien ») est donc un surnaturel

¹⁵¹ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 456. Pour une analyse détaillée des liens entre le regard et le merveilleux, voir le chapitre intitulé « Le regard empêché » dans Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 91 à 170.

¹⁵² Francis Dubost, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵³ Voir Lucienne Carrasso-Bulow, *The merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976, pp. 35-63.

¹⁵⁴ Francis Dubost, *op. cit.*, pp. 86-87.

réconfortant, qui soutient le protagoniste en suppléant à sa faiblesse. Le fantastique, en revanche, fonctionne à partir d'une esthétique du doute :

Le fantastique occupe le temps de [l']incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹⁵⁵.

On doit à Francis Dubost d'avoir fait la preuve de l'existence du fantastique dans la littérature du Moyen Âge et d'en avoir dégagé les trois composantes : « la composante anthropologique, avec les représentations de l'*Autre* ; la composante spatiale, avec les images de l'*Ailleurs* ; la composante temporelle avec les résurgences de l'*Autrefois*¹⁵⁶ ».

Une constante traverse les textes médiévaux, soit celle d'un merveilleux qui se fonde sur l'altérité. Comme l'écrit Daniel Poirion, on peut situer le merveilleux « à la frontière entre deux systèmes culturels, là où s'affrontent la loi chrétienne et la subversion païenne¹⁵⁷ ». Le merveilleux témoigne donc d'un retour aux racines pré-chrétiennes, d'une résurgence, dans l'« actualité », d'un « autrefois légendaire¹⁵⁸ » où « d'autres » lois avaient cours. Portant la trace d'un imaginaire archaïque, le merveilleux, comme le fait remarquer Jacques Le Goff, s'accorde très peu avec l'esprit du christianisme :

J'ai essayé [...] de cerner un merveilleux chrétien, indubitable, mais qui ne représente pas dans le christianisme quelque chose d'essentiel et dont j'ai l'impression qu'il ne s'est précisément formé que parce qu'il y avait cette présence

¹⁵⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1970, p. 29.

¹⁵⁶ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 222.

¹⁵⁷ Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1982, p. 12. Voir Francis Dubost (*op. cit.*, p. 92) : « Le dénominateur commun à cet ensemble flou, très hétérogène en tout cas, sera celui de l'*altérité*. En effet, en dernière analyse, c'est bien la notion d'altérité que l'on rencontre au cœur de toutes les situations inexplicables et troublantes [...] ».

¹⁵⁸ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 67. Cet *Autrefois*, comme l'écrit le médiéviste, « s'identifie, [...] dans nos récits, aux menaces du monde préchrétien, aux forces de la vie sauvage et instinctive, aux tendances naturalistes primitives brimées par la morale chrétienne, et qui font un retour dans les œuvres médiévales portées par d'anciennes traditions narratives » (*ibid.*, p. 224). Les recherches de Jacques Le Goff (*op. cit.*, p. 457) abondent dans le même sens : « Dans la littérature presque toujours, c'est un merveilleux aux racines pré-chrétiennes ».

et cette pression d'un merveilleux antérieur en face duquel le christianisme devait se prononcer, prendre position¹⁵⁹.

Avec le roman courtois — où prend place une « esthétisation du merveilleux¹⁶⁰ » — la merveille fait irruption dans ce qu'il est convenu d'appeler la culture savante. Gage de littérarité, le merveilleux limite « l'identification mimétique ou réaliste » et, ce faisant, permet « l'émergence d'un univers romanesque autonome [...] et *auto-référentiel*¹⁶¹ ». Si, dans la diégèse, l'une des fonctions de la merveille consiste à offrir « un contrepoids à la banalité et à la régularité quotidiennes¹⁶² », elle sert aussi à instaurer une crise qui pousse le chevalier à se lancer dans une aventure qui lui permettra de mesurer sa valeur et de se confirmer en tant que héros¹⁶³. Épreuve qualifiante qui doit servir à la « construction » et à « l'affirmation du héros chevaleresque¹⁶⁴ », la merveille, comme l'a montré Francis Gingras, contribue aussi largement à la caractérisation de l'amant romanesque¹⁶⁵.

Les travaux d'esthétique et de théorie du roman ont beaucoup insisté sur le rôle qu'a joué la parodie dans la constitution du genre romanesque. Arguant que les fabliaux peuvent être tenus pour de lointains ancêtres du roman, Mikhaïl Bakhtine écrit :

Dans ces genres inférieurs, le plurilinguisme ne se présentait pas en tant que tel par rapport au langage littéraire reconnu [...] mais était conçu comme son opposition. Il était, parodiquement et polémiquement, braqué contre les langages officiels de son temps¹⁶⁶.

¹⁵⁹ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 457.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 459.

¹⁶¹ Jean-René Valette, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶² Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 461.

¹⁶³ Cette équation entre « aventure » et « merveille » — qui traversera l'ensemble des romans arthuriens des XII^e et XIII^e siècles — est clairement formulée dans *Chevalier au Lion* (Or te pri et quier et demant / Se tu sez, que tu me consoille / Ou d'aventure ou de mervoille », *Le Chevalier au Lion*, vv. 356-364) et était déjà sensible dans le *Brut* de Wace : « En cele pais que jo di / ne sai si vus l'avez oï / furent les merveilles provees / et les aventures trovees / que d'Arthur sunt [tant] recuntees », Wace, *Brut*, vv. 1059-1063.

¹⁶⁴ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁵ Francis Gingras, *op. cit.*

¹⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 97.

On peut regretter que le chercheur russe ait refusé ce privilège aux romans en vers, auxquels il reproche plutôt de s'opposer « au plurilinguisme des niveaux populaires et inférieurs¹⁶⁷ ». S'il est juste d'avancer que les fabliaux permettent, *eux aussi*, l'expression de ce que ne peut dire « le langage littéraire reconnu » — cette capacité à dire « le surplus » se laissant saisir, par exemple, dans la plus grande diversité du vocabulaire érotique des fabliaux, par rapport au roman courtois —, le roman médiéval tel qu'il s'est constitué au XII^e siècle apparaissait cependant déjà comme un « genre inférieur » s'opposant aux « langage littéraire reconnu » du temps, le latin¹⁶⁸.

Semblable à un creuset¹⁶⁹, le genre romanesque possède la faculté d'intégrer et de transformer — ou de *romaniser*, comme l'a écrit Mikhaïl Bakhtine¹⁷⁰ — à divers degrés les genres voisins :

le roman parodie les autres genres [...] ; il dénonce leurs formes et leurs langages conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance¹⁷¹.

Selon Northrop Frye, ce même processus en deux temps aurait présidé à l'établissement, au XVIII^e siècle, du *novel*, qu'il oppose à *romance*. Là où *romance* appelle le respect d'un modèle extrêmement rigide (qu'il nomme « formulaic structure » et « undisplaced story »¹⁷²), *novel* suppose, au contraire « the adjusting of formulaic structures to a roughly credible context¹⁷³ ». La parodie, poursuit l'auteur, n'est pas étrangère à ce *déplacement* :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶⁸ Voir Erich Auerbach, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, traduction Robert Kahn, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004 [1958].

¹⁶⁹ C'est ce que propose Edward M. Forster lorsqu'il qualifie le roman de « crucible of inspiration » (*Aspects of the Novel*, édition Oliver Stallybrass, Londres, Penguin Books, coll. « Twentieth-Century Classics », 1990 [1927], p. 243).

¹⁷⁰ « [Q]uand le roman est maître, tous les autres genres, ou presque, se "romanisent" plus ou moins » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 443).

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² Northrop Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, pp. 36 et 38.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 36.

When the novel was established in the eighteenth century, it came to a reading public familiar with the formulas of prose romance. It is clear that the novel was a realistic displacement of romance, and had few structural features peculiar to itself. *Robinson Crusoe*, *Pamela*, *Tom Jones*, use much the same general structure as romance, but adapt that structure to a demand for greater conformity to ordinary experience. This displacement gave the novel's relation to romance [...] a strong element of parody¹⁷⁴.

Cette « nouvelle » narration — puisque c'est là l'étymologie du terme auquel il recourt, (*novel*, du diminutif *novellus* < *novus*) — supposerait à la fois le déplacement parodique d'un type de narration « ancien » (ou, comme le dirait Linda Hutcheon, l'établissement d'une « distance critique¹⁷⁵ ») ainsi que l'élaboration d'une fiction plus « vraisemblable », c'est-à-dire plus conforme à ce qu'il appelle « the ordinary experience ».

Le roman médiéval possède, lui aussi, cette capacité à « déplacer » et à « romaniser » les genres avoisinants. À ce titre, l'hésitation de la critique face à certaines œuvres au statut pour le moins problématique est significative : comment rendre compte, par exemple, de la *Bataille Loquifer* où Rainouart, pris sur l'île d'Avalon ne doit plus rien à Roland, mourant en martyr à Roncevaux et où l'objet principal n'est plus, comme le dit Georg Lukács à propos de l'épopée, le « destin d'une communauté¹⁷⁶ » ? De la même façon, le processus de laïcisation (ou de *romanisation*) dans lequel est engagée la *Vie de Saint Alexis* ne s'achèvera qu'au XII^e siècle, avec le *Roumans de saint Alessins*, qualifié, par Duncan Robertson, d'« hagiographie romanesque » (ou de « roman hagiographique »¹⁷⁷ ?), puisqu'il se pose, dès le prologue, non pas comme le récit de la vie d'un saint mais comme celui d'un couple brisé¹⁷⁸. Cette faculté apparaîtra encore dans le *Roman de la Rose* ou de

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 18 : « Any codified form can, theoretically, be treated in terms of repetition with critical distance ».

¹⁷⁶ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, traduction Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1920], p. 60.

¹⁷⁷ Duncan Robertson, « Hagiographical Romance », *The Medieval Saints' Lives : Spiritual Renewal and Old French Literature*, Lexington, French Forum, 1995, pp. 200-252.

¹⁷⁸ « Signour et dames, entendés un sermon / D'un saintisme home qui Alessins ot non / Et d'une feme que il prist a oissor, / Que il guerpi pour Diu son creatour » (*The Vie de saint Alexis in the*

Guillaume de Dole et dans le *Roman de la Violette*, qui intègrent, dans le texte du roman, des chansons courtoises. Dans le roman de Jean Renart, le discours lyrique s'est cependant « romanisé » : la circularité qui caractérisait autrefois la plainte lyrique a éclaté et il arrive que les chansons servent de prolepses qui permettent à l'intrigue de progresser¹⁷⁹. Ainsi, Aélis entonne « haut et bien » (v. 1193) une chanson qui annonce ses amours avec l'empereur, sorte de « soudoyer d'autre terre » (v. 1190) qu'on peut associer au personnage masculin évoqué dans la chanson d'histoire (ou de toile). On remarque aussi une nette volonté parodique : chantée par un jeune Normand, la chanson de toile de la « Bele Aiglentine » (vv. 2235-2294) met en scène une « fille-mère » qu'a « engrossie[e] » (v. 2254) Seigneur Henri¹⁸⁰.

C'est avec les romans en vers du tournant du XII^e siècle et du premier tiers du XIII^e que le roman médiéval en vers acquiert plus clairement ce « strong element of parody » dont parle Northrop Frye. Cette capacité à procéder à un déplacement critique se manifestait déjà dans la deuxième partie du *Conte du Graal* — montrant pas là que cette capacité à « s'autocritiquer » est inhérente au genre et participe de sa définition¹⁸¹ — et, avec plus de force, dans le roman de Renaut de Beaujeu, qui donne son coup d'envoi au courant parodique. Parallèlement, les romans que l'on a

twelfth and thirteenth centuries : an edition and commentary, édition Alison Goddard Elliot, Chapel Hill, University of Carolina Press, 1983 (*C'est li roumans de saint Alessin*, vv. 1-4).

¹⁷⁹ Dans le *Roman de la Violette*, les chansons sur les envieux (vv. 191-197 et 324-331) semblent annoncer la trahison de Lisiart. Pour une analyse comparative du rôle des insertions lyriques dans *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette*, voir Michel Zink, « « Suspension and Fall. The Fragmentation and Linkage of Lyric Insertions in *Le roman de la rose* (*Guillaume de Dole*) and *Le roman de la violette* », dans *Jean Renart and The Art of Romance...*, pp. 105-121. Rita Lejeune n'est pas du même avis et suggère plutôt que « [t]outes ces scènes [les pièces lyriques] sont de véritables intermèdes. Naturellement, les chansons qui y sont débitées n'ont aucun rapport avec la psychologie du roman : elle constituent uniquement de très agréable ornement du récit » (*op. cit.*, p. 148).

¹⁸⁰ Il n'est d'ailleurs pas indifférent que cette chanson, peut-être trop subversive, compte un nombre important de lacunes (voir les vers 223-2294). Michel Zink (art. cit., p. 117) a, le premier, parlé de parodie à propos de la chanson de la « Belle Aiglentine » : « I more readily believe that this slightly risqué song, with its tale of a distressingly passive pregnant girl, with its flat refrain awkwardly insisting on narrativity, is a parody of the spinning song aimed at making us smile [...] It represents a humorous inversion of the dignified, melancholy songs of Liënor and her mother and confirms, by means of pastiche, that spinning songs benefited from a fashion for former fashions, not to speak of an outmoded charm ».

¹⁸¹ Sur l'antiroman d'Ancien Régime, voir Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n° 1, 2006.

qualifiés, peut-être trop rapidement, de « réalistes », en plus de proposer ce « strong element of parody », amorcent aussi une réflexion sur la vérité, et procèdent — bien que ce ne soit pas là ce qui permette le mieux de les définir — au « realistic displacement » que Northrop Frye dit indispensable au roman et que Georg Lukács définissait déjà comme forme « réaliste » de la grande littérature épique¹⁸².

Depuis sa naissance en tant que genre, le roman procède donc périodiquement à son propre examen critique. Manifestant le désir de rompre avec la tradition (ce roman « n'est pas de la Reonde Table, / dou roi Artu ne de ses gens » [vv. 33-35], annonce Gerbert de Montreuil dès les premiers vers de la *Violette*) et de proposer « un nouveau roman », les auteurs des récits parodiques en vers adoptent une attitude qui serait caractéristique, selon Ian Watt, du *novel*, appellation qui rend bien compte de la revendication d'une certaine « nouveauté » qui sous-tend l'écriture du genre romanesque (mais qui a le défaut de faire apparaître le roman médiéval comme un genre conventionnel et figé) :

Richardson et Fielding se voyaient comme les fondateurs d'un nouveau genre d'écriture, et [...] tous deux considéraient leur œuvre comme impliquant une rupture avec la forme romancée d'autrefois¹⁸³.

La coïncidence des termes est trop belle pour n'être que fortuite : la « violette nouvelle » (v. 649) de Gerbert de Montreuil ne répond-elle pas directement au prologue de Jean Renart où, insistant sur l'originalité de son projet (vv. 11-12, 17 et 23), l'auteur de *Guillaume de Dole* disait faire, avec son « Roman de la Rose / [...] une novele chose » (vv. 11-12) ? Engagés dans une véritable querelle de la nouveauté, les romanciers poussent parfois le jeu jusqu'à l'exagération, comme plus

¹⁸² Ce double mouvement était déjà perceptible, vers 1180, dans le domaine anglo-normand, chez Hûe de Rotelande qui, s'il reprochait aux « fabulateurs » de l'« ancien tens » (*Ipomédon*, v. 5) d'avoir mis leur talent au service de la folie plutôt que de la raison, n'en proposait pas moins, avec *Ipomédon*, une parodie du roman arthurien.

¹⁸³ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque », dans Roland Barthes (*et al.*), *Littérature et Réalité*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982 [1957], p. 12. Il s'agit de la traduction française du premier chapitre de *The Rise of the Novel*, Londres, Chatto and Windus, 1957.

tard l'auteur de *Joufroi de Poitiers* qui, dès les premiers vers, met son roman sous le signe de la nouveauté et du renouvellement :

Uns jous *noveaus* d'amor *novelle*,
Que tot li cuer me *renovelle*,
S'est en moi mis tot de *novel*¹⁸⁴.

Avant de se livrer à l'étude systématique de la parodie des motifs merveilleux dans les œuvres des romanciers qui appartiennent à la première « génération » dite « réaliste » (1200-1230), il conviendra de procéder à une analyse lexicologique et sémantique des occurrences de « merveille » et de ses dérivés dans les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil (chapitre 1). À côté de cette présence plus subtile du surnaturel qui se joue davantage sur le plan sémantique que diégétique, on retrouve encore des motifs merveilleux qui conservent exactement les mêmes fonctions que dans les romans plus « conventionnels ». Ces motifs fonctionnels et leurs avatars parodiques se répartissent dans trois catégories.

La « sphère d'action » du personnel du merveilleux a permis aux auteurs de revendiquer ou de réfuter différentes filiations qu'ils mettent à l'épreuve en parodiant les personnages caractéristiques du roman courtois et les figures types du merveilleux (chapitre 2). S'ils cèdent parfois aux attrait du surnaturel, ils le font surtout pour mieux procéder, par la suite, à son désamorçage. Du merveilleux le plus diffus (les armes et les tissus exceptionnels) au merveilleux le plus affirmé (le philtre et l'anneau, par exemple), le recours à différents auxiliaires magiques apparaît en effet comme l'occasion d'interroger la fabrication ou le fonctionnement des merveilles qui, le plus souvent, s'avèrent inefficaces (chapitre 3). Prenant assise sur l'opposition entre le *locus* et le *spatium*, la dernière catégorie regroupe les différentes variations auxquelles les auteurs ont soumis les

¹⁸⁴ *Joufroi de Poitiers*, édition Percival B. Fay et John L. Grigsby, Genève/Paris, Droz/Minard, coll. « Textes littéraires français », 1972, vv. 1-3.

lieux (trop) communs des traditions antique (l'*ekphrasis*, le *locus amœnus*) et médiévale (la *translatio* ou la mention de l'origine des objets merveilleux) et les espaces merveilleux. Indifférents aux terres ou aux demeures exceptionnelles que leur font visiter les auteurs, les protagonistes ne semblent plus aussi enclins à l'émerveillement que leurs ancêtres (chapitre 4). La réflexion qui porte sur les fonctions de la parodie (la condensation, le déplacement, l'inversion et la réduction) permettra de systématiser les résultats obtenus par l'examen méthodique des motifs merveilleux dans l'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette* (chapitre 5). Les occurrences où prendra place la désintégration du merveilleux seront relevées au fur et à mesure que progressera l'analyse, en même temps que les différents *topoi* inversés qui, sans avoir directement un lien avec le surnaturel, confortent néanmoins le *bestornement* des merveilles.

CHAPITRE 1

Analyses sémantique et lexicologique
de la *merveille*

Soutenir que certains auteurs du XIII^e siècle ont voulu se situer par rapport à un roman courtois *traditionnel* revient à postuler, en termes d'esthétique de la réception, qu'il existe un horizon d'attente chez les auditeurs/lecteurs des romans de l'époque¹. Durant le premier tiers du XIII^e siècle, c'est certainement le merveilleux — ou, du moins, une certaine façon qu'a le roman de cour de décliner la merveille, tant en matière d'amour que de chevalerie — qui correspond le mieux à cet horizon d'attente. Voie d'accès privilégiée à la poétique du récit médiéval, l'appréhension des différentes formes du surnaturel permet de tracer une véritable typologie des genres : là où le lai et le roman se laissent séduire par les merveilles « païennes » — qui infiltrent aussi les chansons de geste plus tardives où on devine une influence importante du genre romanesque —, les plus anciens textes hagiographiques et épiques ont davantage recours au surnaturel chrétien. Si le surnaturel n'a jamais été « théorisé » par les auteurs médiévaux, les romanciers ne semblent cependant pas moins conscients de la spécificité de chacune des catégories du surnaturel. S'étonnant de ce que la bourgeoise de Dijon se soit souvenue de lui, le sénéchal de *Guillaume de Dole* se demande « se c'est miracles ou merveille » (v. 4421), hésitant ainsi, pour rendre compte du phénomène dont il est témoin, entre les sphères du merveilleux chrétien et du merveilleux païen².

L'analyse statistique tend à montrer que le substantif « merveille » et ses dérivés se retrouvent autant dans les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil que dans les romans antérieurs auxquels on reconnaît plus spontanément une inclination au surnaturel : on ne remarque aucune diminution

¹ « [T]oute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative » (Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans Gérard Genette [*et al.*], *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 42. Article paru dans *Poétique*, n° 1, 1970, pp. 79-101). Sur le concept d'« horizon d'attente », on consultera Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduction Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

² De la même façon, les chevaliers hésitent et « tiennent a vertu / ou a moult bel *enchantement* » la présence de Liénor à la cour de Conrad (*Guillaume de Dole*, vv. 4620-4621).

notable du nombre d'occurrences et de leur fréquence (annexe 1, tableau III), la représentation des catégories grammaticales demeure sensiblement la même et les auteurs savent encore distinguer entre elles les différentes catégories du surnaturel. Les auteurs dits « réalistes » ont cependant fait un usage original de la grammaire du merveilleux qui, à force d'être reconduite, risquait de s'essouffler : ils ont substitué aux inlassables merveilles à *veoir*, des merveilles à *oir* et à *conter*, transfert significatif de la catégorie de la vision à celles de l'audition et de l'expression qui tend à confiner le surnaturel à la sphère de la fable et du mensonge.

Grammaire du merveilleux et théorie des genres

Les distinctions génériques ordonnent la « grammaire » du merveilleux : si le genre romanesque privilégie surtout le substantif « merveille », les textes hagiographiques et épiques se démarquent, quant à eux, par le recours à d'autres catégories grammaticales (annexe I, tableau I, 1.1). Ainsi, la vie de saint, pour des raisons évidentes, accueillera difficilement le substantif « merveille » (précédé d'un déterminant) — qui s'y trouve en constante concurrence avec les termes « miracle » et « vertu »³ — et privilégiera plutôt les formes verbales « soi merveiller » et « (s')esmerveiller » ou la formule « c'est merveille », expression qui peut renvoyer, comme le suggère Jean-René Valette, à « un usage banal du mot et à une forme d'étonnement appelée à se résorber rapidement dans le cours ordinaire des choses⁴ ». Dans le récit hagiographique, l'émerveillement tend d'ailleurs à se dissoudre dans le miraculeux. « *[M]onstrance* [...] et *demonstrance* de la toute

³ L'exemple le plus frappant est certainement la *Vie de saint Gilles* qui compte, si on exclut les propositions « c'est » ou « ce n'est pas » « merveille », quatre occurrences du substantif « merveille » (vv. 1159, 1165, 2452, 3135), 15 occurrences de « miracle » (vv. 97, 163, 1163, 1172, 1176, 1192, 1503, 2313, 2390, 2953, 2966, 2975, 3441, 3474, 3719) et huit occurrences de « vertu » employé comme synonyme de « miracle » (vv. 405, 455, 493, 1222, 1894, 2975, 3621, 3743). Voir annexe I, tableau II.

⁴ Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 97.

puissance de Dieu⁵ », le miracle ne tolère pas l'interrogation — qui est à la base du merveilleux —, de sorte que la tension merveilleuse est rarement longtemps maintenue et peut se résoudre, comme dans la *Vie de saint Gilles* en l'espace de trois vers :

Quant Charles oit le peché,
Durement s'est esmerveillé,
Meis il sout ben de verité
Ke Deus lui aveit *demustré*.
Vie de saint Gilles, vv. 3147-3150⁶.

Si Dieu entend éprouver son protégé, il ne semble pas pour autant tolérer la (temporaire) vacuité de sens à partir de laquelle fonctionne le merveilleux païen. C'est ce qui pourrait expliquer, par exemple, la récurrence du couple « *espeüree* » et « *asseüree* » dans la *Vie de saint Jehan Paulus*. Lors de l'épisode de la catabase, l'âme, effrayée, observe les supplices que subissent les pécheurs :

L'ame regarda la dedens,
Forment s'en est *espeüree*.
Mais l'angles l'a *asseüree*,
Et dist qu'ele ne s'esmarisse.
Saint Jehan Paulus, vv. 102-105⁷.

La « verticalisation⁸ » du phénomène peut donc se traduire, comme dans *Saint Jehan Paulus*, par le secours d'un auxiliaire rassurant (l'ange). Dans la *Vie de saint Gilles*, c'est plutôt la commutation des termes « merveille » et « miracle » qui permet de ramener dans la sphère chrétienne ce qu'un personnage avait d'abord interprété comme « merveille » :

Theotrita fud ebaie
Ke sa mère ert issi garie ;

⁵ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 87.

⁶ Guillaume de Berneville, *La Vie de saint Gilles*, édition Françoise Laurent, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.

⁷ Voir aussi les vers 205 et 206 : « L'ame forment s'en espeüre. / Mais li angles le raseüre. »

⁸ Commentant les attitudes possibles à l'égard de la merveille, Francis Dubost écrit : « Ou bien on l'accepte sans chercher à la comprendre, en la verticalisant, en la renvoyant de préférence vers le haut [...] Ou bien on essaie d'en rendre compte avec les secours de la raison en s'exposant à l'impuissance ou à l'erreur » (« Le conflit des lumières : lire "*tot el*" la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, vol. 98, n° 2, p. 210).

Si feite *merveille* lui semble
 Ke de pour fremist e tremble.
 De sa meisun est fors issue,
 A cels k'ele trevet en la rue
 Ad icel *miracle* cunté.
Vie de saint Gilles, vv. 1157-1164.

Les plus anciennes chansons de geste obéissent, comme le récit hagiographique, à cette logique de l'*assurance*. En fermant l'investigation intellectuelle, le miracle reconforte le personnage et annule ainsi, chez lui, tout sentiment de *dotance* :

Saint Gabriel est repairet a lui,
 Si li demandet : « Reis magnés, que fais tu ? »
 Quant Carles oït la seinte voiz de l'angle,
 N'en ad poür ne de murir dutance ;
 Repairet loi vigur e remembrance.
Chanson de Roland, vv. 3610-3614

Depuis la parution de l'ouvrage de synthèse d'Adolphe-Jacques Dickmann, en 1926, le merveilleux épique a fait l'objet d'une importante bibliographie⁹. S'il est permis de supposer que l'écriture formulaire et la construction strophique provoquent une augmentation considérable du nombre d'occurrences de « merveille » et de ses dérivés dans la chanson de geste, la répartition des différentes catégories grammaticales demeure néanmoins parlante : le texte épique compte peu de substantifs — la plupart de ceux qui persistent étant pris dans les locutions « c'est » et « avoir » merveille — mais un nombre très élevé de formes adjectivales (annexe I, tableau 1) qui, comme le faisait remarquer Daniel Poirion, ponctuent le récit et participent à l'élaboration d'un merveilleux essentiellement hyperbolique :

[L]'exagération du récit, le grandissement des scènes rendent difficile à établir le rapport entre les textes tels qu'ils nous sont livrés par les manuscrits, et les faits historiques dont d'autres documents nous ont conservé la trace. Cette

⁹ Adolphe-Jacques Dickmann, *Le Rôle du surnaturel dans la Chanson de Geste*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1926] ; Hermann Braet, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gand, Romanica Gandensia, 1975 ; Micheline Combarieu du Grès, *L'Idéal humain et l'expérience morale chez les héros de chanson de geste*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1979. Paul Bancourt, *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du cycle du Roi*, 2 vol., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982 ; Bernard Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, 2 vol., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986.

transformation, que nous pouvons objectivement, du point de vue du style, qualifier d'hyperbolique, est bien un aspect de ce que nous voulons désigner par la notion de merveilleux¹⁰.

Généralement employé dans un nombre limité de formules (« merveilleux barnage », « merveilleux cos », « merveilleux turment », etc.)¹¹, l'adjectif peut, comme dans la *Chanson de Guillaume*, occuper la quasi-totalité des occurrences (annexe I, tableau 1).

« De tout temps », écrit Georg Lukács, « on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté¹² ». Dès sa naissance, le roman apparaît plutôt comme cette « science de l'homme » ou ce « paradis imaginaire individuel » que décrivent respectivement François Mauriac et Milan Kundera¹³. Se désintéressant des grands destins collectifs, il ménage à l'individu une place que lui refusait l'épopée, forme narrative concurrente par rapport à laquelle il cherche à se situer¹⁴ et dont il se distingue en recourant davantage aux merveilles païennes qu'au surnaturel chrétien :

Dans le miracle, le surnaturel opère à la place de l'homme ; dans la *merveille*, le surnaturel met l'homme à l'épreuve. Le miracle comble ; la merveille creuse autour

¹⁰ Daniel Poirion, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982, p. 19. Dans *Le Vocabulaire de la société médiévale* (Paris, PUF, 1985, p. 202), Georges Matoré relève lui aussi la fonction hyperbolique du dérivé adjectival dans la littérature épique : « L'adjectif *merveillos* est très fréquent ; dans la littérature épique il est appliqué aux chefs comme Charlemagne [...], aux batailles [...], aux chevaux, aux épées, etc., il signifie en général "surprenant" [...] La notion d'"admirable", au sens esthétique, ne semble se dégager que très lentement. *Merveille* assume dans les textes le sens de "chose considérable", bonne ou mauvaise. »

¹¹ Dans *Aiol*, par exemple, la variété des formules est extrêmement limitée. L'adjectif apparaît à 24 reprises et 16 de ces occurrences servent à qualifier le substantif « coup » : « Merveilleux cos se donent » / « i ont donés » (vv. 577, 3266, 6798, 7536, 7632 et 9039) ; « Merveilleux cop li [a] done » (vv. 2570, 5583, 6820, 7547, 8362, 8990, 8998 et 9027) et « Grans cos et mervellous i ont donés » (v. 4466).

¹² Georg Lukács, *La Théorie du roman*, traduction Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1920], p. 60.

¹³ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1990 [1933], p. 50 ; Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 192.

¹⁴ Sur le roman en tant que *translation* — c'est-à-dire à la fois *traduction* et *déplacement* — de l'épopée antique, voir : Robert Marichal, « Naissance du roman », dans *Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, Paris / La Haye, Mouton, 1969, p. 449-492 ; Jean-Charles Huchet, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Littérature modernes », 1984 et Francine Mora-Lebrun, *L'« Énéide » médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994.

du héros l'espace incertain et périlleux de l'aventure, marquant ainsi un progrès très net dans le sens du romanesque¹⁵.

D'un point de vue statistique, la répartition de « merveille » et de ses dérivés dans les différentes catégories grammaticales demeure sensiblement la même entre plusieurs romans de la seconde moitié du XII^e siècle et ceux composés au cours du premier tiers du XIII^e siècle : dans un nombre significatif de cas, la valeur substantive du terme tient le haut du pavé (annexe I, tableau I, 1.3). Le relevé statistique des occurrences du terme « merveille » et de ses dérivés dans les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil ne conforte d'ailleurs en rien la thèse réaliste : là où chez Chrétien de Troyes on compte en moyenne 36 occurrences par roman (une occurrence à chaque 201 vers)¹⁶, la moyenne atteint encore 27 occurrences dans le roman « réaliste » (soit une occurrence à chaque 285 vers), ce qui correspond à une diminution de 25 % (annexe I, tableau III). La comparaison entre *Le Chevalier au Lion*¹⁷ — récit qui s'organise autour d'un nombre important de motifs merveilleux et dans lequel le lecteur n'hésite jamais à reconnaître le rôle structurant du surnaturel¹⁸ — et les romans de Jean Renart — récits qui proposeraient, selon plusieurs chercheurs, un effacement « exemplaire » de la merveille —, fait même apparaître que les deux romanciers recourent aux différentes catégories grammaticales dans des proportions étonnamment similaires :

¹⁵ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶ La moyenne passe de 36 à 33 occurrences par roman, si on exclut les œuvres laissées inachevées par le clerc champenois (*Le Chevalier de la Charrette* et *Le Conte du Graal*).

¹⁷ Manuscrit BnF fr 1433 (manuscrit P)

¹⁸ Sur le surnaturel dans *Le Chevalier au Lion*, voir, entre autres, Jean Frappier, *Études sur Yvain ou Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1969, pp. 85-93 ; Lucienne Carasso-Bulow, *The « Merveilleux » in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976 ; Francis Dubost, « Merveilleux et fantastique dans le *Chevalier au Lion* », dans Jean Dufournet (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 47-76 ; Claude Lachet (dir.), *Yvain, le Chevalier au lion*, numéro spécial de l'École des Lettres, n° 12, mai 1993 et Cristina Noacco, « Par nigromance et par enchantement : niveaux et nuances du magique dans les romans de Chrétien de Troyes », *Magie et illusion au Moyen Âge*, *Senefiance*, XLII, 1999, pp. 383-406.

TITRE	TOTAL	SUBSTANTIF	ADVERBE	VERBE	ADJECTIF
<i>Chevalier au Lion</i> ¹⁹	34	56 %	14,5 %	26,5 %	3 %
<i>Escoufle</i>	38	55 %	16 %	29 %	—
<i>Guillaume de Dole</i>	24	62,5 %	16,5 %	12,5 %	8,5 %

Il est vrai que « merveille » et ses dérivés ne pourraient être que des mots commodes à la rime, récupérés par des romanciers qui n'entendent rien à l'esthétique du merveilleux mais qui, du reste, trouvent fort pratique de pouvoir faire rimer « vermeille » avec « merveille ». L'analyse stylistique n'entérine pourtant pas cette hypothèse : en moyenne, la moitié des occurrences se retrouvent à la rime et le mot apparaît, dans des proportions plus grandes, au premier vers du couplet octosyllabique. Le couple « merveille » et « vermeille » — rime certainement la plus convenue du roman médiéval — n'occupe jamais plus de 43 % de la totalité des occurrences (la plus faible proportion se retrouvant dans *Galeran de Bretagne* [11%] et la plus forte, dans *Le Roman de la Violette* [43%]) (annexe I, tableau IV). La représentation des catégories événementielle et hyperbolique du merveilleux change cependant un peu entre les romans du maître champenois et ceux de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil.

Au début du *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes, Calogrenant, « uns chevaliers mout avenanz » (v. 58) de la cour du roi Arthur, raconte une aventure qu'il a vécue en Brocéliande. Au cours de son périple, il dit avoir rencontré un gardien de taureaux pour le moins énigmatique. Après s'être enquis des occupations du bouvier, il est interrogé à son tour : « Et tu me redevroies dire / Quiex hom tu iés, et que tu quiers » (vv. 355-356). S'engage alors un dialogue très éclairant quant à la construction du héros arthurien :

— Je sui, ce voiz, uns chevaliers

¹⁹ Manuscrit BnF fr 794 (Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion*, édition Mario Roques, Paris, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1960 (*Les Romans de Chrétien de Troyes*, t. iv) (*Le Chevalier au Lion*, édition Karl D. Uitti et traduction Philippe Walter, dans Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, pp. 337-503, notes aux pages 1170-1234.

Qui quier ce que trover ne puis ;
 Assez ai quis, et rien ne truis.
 — Et que voldroies tu trover ?
 — Avanture, por esprover
 Ma proesce et mon hardemant.
 Or te pri et quier et demant
 Se tu sez, que tu me consoille
 Ou d'aventure ou de mervoille.
Le Chevalier au Lion, vv. 356-364.

En révélant « quel genre d'homme il est », Calogrenant résume, en quelques vers, les conditions essentielles à son statut : pour être chevalier, il faut d'abord être en quête d'une aventure et celle-ci ne saurait, bien souvent, être autre chose qu'une merveille. Mikhaïl Bakhtine a été sensible à cette particularité du roman de chevalerie et il en définit le chronotope comme « le monde des merveilles dans le temps de l'aventure²⁰ ». Cette équivalence entre « aventure » et « merveille » se retrouvait déjà dans le *Roman de Brut* de Robert Wace :

En cele pais que jo di
 Ne sai si vus l'avez oï
 Furent les merveilles provees
 et les aventures trovees
 que d'Arthur sunt [tant] recuntees
 Robert Wace, *Brut*, vv. 1059-1063.

Le premier texte en langue vulgaire consacré à la légende arthurienne — que véhiculait, depuis 1138, l'*Historia Regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth — fait donc du temps d'Arthur une période d'accalmie durant laquelle les chevaliers ont pu, à loisir, se laisser tenter par l'aventure « individuelle » et se prêter ainsi au jeu de la merveille²¹.

Bien que les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil ne soient pas à proprement parler des romans de quête, l'équivalence entre l'« aventure » et la « merveille » s'y retrouve toujours, ne serait-ce que d'un point de vue syntaxique : dans la plupart des cas, le substantif « merveille » est en

²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 300.

²¹ Quelques années plus tard, *Joufroi de Poitiers* dénoncera le caractère « convenu » de l'aventure en insistant sur la trop grande part qu'y joue le hasard : « Deus ! fait li cuens, quele aventure, / Quant ensi me vient a mesure / L'achaison si cum je la voil ! » (vv. 881-883).

position sujet, associé aux verbes « quérir » et « avenir » (qui possède la même racine qu'« aventure »²²) conjugués au passé « accompli » :

Mais la *merveille* que cil *quiert*
Ne set encore nus de ceus
Qui estoient ml't angoisseus
D'oïr ce que cil lour dira.
Escoufle, vv. 7444-7447.

« Nel tenez mie a faule :
Une *merveille* qui *avint*
Uns bachelers, qui de la vint
Ou cë ot esté, me conta. »
Guillaume de Dole, vv. 657-670²³.

On retrouve néanmoins plusieurs emplois « hyperboliques » de « merveille » et de ses dérivés dans l'« autre roman » médiéval. Mais ce type d'emploi se retrouvait déjà dans le roman arthurien :

Ens el vis se fierent d'estoc,
S'est merveilles comment tant dure
Bataille si pesme et si dure.
Le Chevalier au Lion, vv. 847-848.

Cil les esgarderent dirent
Que c'est merveille que il durent.
Grant ahan sueffrent et endurent.
Le Roman de la Violette, vv. 5599-5601.

Dans les deux exemples ci-dessus, « merveille » fait tout simplement référence à la durée ou à la dureté surprenantes d'un combat ou encore, à la dextérité admirable d'un personnage. L'emploi « hyperbolique » du substantif est rendu, le plus souvent, par les locutions « c'est » ou « ce n'est pas merveille » et « avoir merveille »²⁴. La classification des occurrences demeure cependant délicate en ce sens où il arrive qu'un emploi hyperbolique conserve une connotation surnaturelle : dans la description d'un combat qui met en scène un adversaire merveilleux, par exemple, le terme « merveille » peut conserver un « résidu surnaturel »²⁵.

Les romans « réalistes » ne se démarquent toutefois pas par un usage exclusivement hyperbolique du mot « merveille », qui demanderait toujours à être

²² *Adventura* < part. fut. *adventurum* < *advenire*

²³ Voir aussi l'*Escoufle*, vv. 7028-7029 (« le soir [...] que la merveille *avint* ») et *Guillaume de Dole*, vv. 4681, 4683, 4686-4687 (« neïs au tens le roi Artur, [...] / n'*avint* aussi bele aventure [...] / — De quoi ? — Quë il i a *venu* / Une meruelle tote droite »).

²⁴ *Escoufle* : vv. 3065, 3440, 4369, 6914 et 7428 ; *Guillaume de Dole* : vv. 690, 3669, 5056, et 5218 (« miravile est », dans la chanson) ; *Galeran de Bretagne* : v. 2494 ; *Le Roman de la Violette* : vv. 2009, 2324 et 5862.

²⁵ « Le merveilleux laisse toujours un résidu surnaturel que l'on n'arrivera jamais à expliquer par autre chose que le surnaturel », Jacques Le Goff, « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, p. 459.

rendu, en français moderne, par les adjectifs « étonnant » ou « surprenant ». À côté de cette acception plus faible, on retrouve aussi le substantif précédé d'un déterminant (un article défini ou indéfini, un démonstratif ou les adjectifs indéfinis *tel*, *aucune* et *chascune*). Sujet ou complément d'un verbe d'action ou de perception, le substantif paraît alors renvoyer à *une* (ou à *des*) merveilles bien précise(s), que se partagent trois catégories : l'événement (le substantif est alors le sujet du verbe *[a]venir* conjugué au passé accompli ou le complément des verbes *avoir*, *faire*, *paraître*, *penser* [au sens d'« échafauder », de « machiner »] et *quérir*), les perceptions visuelle (*esgarder* et *voir*) et auditive (*escouter* et *oïr*) et l'expression (*conter*, *dire* ou *parler de*). La requête de la comtesse à la fin de l'*Escoufle* procède d'ailleurs à la synthèse parfaite de ces catégories :

« Sire, car li mandés qu'il viegne
A vos parler, si le verrés,
fait la contesse, et si orrés
La merveille qu'il vos dira »
Escoufle, vv. 7262-7265.

L'étude statistique du vocabulaire du merveilleux ne demande cependant pas à être interprétée dans une perspective diachronique qui viserait à confirmer la thèse téléologique qui postule que le merveilleux s'effrite ou décroît avec le temps ; elle demande plutôt à être comprise comme une « grammaire du merveilleux » qui change selon les différentes catégories génériques. L'interpénétration des genres se répercutera d'ailleurs jusque dans la représentation des catégories grammaticales : on pourrait supposer, par exemple, que la proportion d'adjectifs est plus élevée dans le *Roman de Thèbes* dans la mesure où le roman antique est davantage marqué par l'écriture épique. L'adjectif y qualifie encore les coups et les chevaux, par le recours à des formules que le narrateur de *Thèbes* associe directement au genre épique : « Coux donne merveillex et granz ; / Onc nel donna meillor Rollans » (ms. BnF. Fr 784, vv. 1711-1712)²⁶.

²⁶ « [...] Entr'eus deus / se donnerent cox merveillex » (vv. 1797-1798) ; « Li rois ot cheval merveillous » (v. 8393).

La très large extension sémantique de « merveille » et de ses dérivés²⁷ interdit cependant l'équation trop rapide entre la simple occurrence du terme et la nature merveilleuse du personnage, de l'objet ou du phénomène qu'il sert à désigner : on ne peut, sous prétexte que le mot apparaît dans une œuvre, conclure que l'esthétique du merveilleux en informe l'écriture :

En présence de ce mot-clé qui porte à lui seul la meilleure part de l'imaginaire médiéval, on se trouve embarrassé comme devant un concept à la fois familier et inconnu. La très grande extension sémantique du terme, la fréquence de ses emplois, la variété des situations auxquelles il s'applique, la richesse et la foisonnante diversité des images qu'il supporte, tout cela impose une analyse précise des notions qui lui sont associées²⁸.

Les définitions fonctionnelles du merveilleux et du fantastique proposées par Francis Dubost ont montré comment ce qui est désigné comme « merveille » dans le récit est susceptible de se résorber sur l'axe de l'immanence (l'axe « horizontal») ou sur celui de la transcendance (l'axe « vertical») :

L'élaboration du monde impliquait deux attitudes générales, que pourraient figurer deux axes qui se croisent. Sur l'axe horizontal se situe la causalité naturelle : les faits s'y disposent selon l'ordre perçu dans la nature et s'y enchaînent selon la rationalité que l'époque a pu introduire dans l'explication du monde. L'axe vertical relierait [...] le Ciel et l'Enfer et représenterait la causalité surnaturelle, bénéfique ou maléfique, qui à tout moment, pour la pensée médiévale, vient croiser, et même surdéterminer les événements qui font l'histoire générale et les histoires individuelles²⁹.

Ce n'est que lorsque l'explication rejoint l'axe vertical que le regard se trouve « orienté vers le surnaturel³⁰ », l'axe de la transcendance apparaissant comme celui

²⁷ Extension qu'Anne Berthelot remarque dans les romans de Chrétien de Troyes : « les éléments surnaturels, souvent signalés comme tels par le terme spécifique de “merveille” ou “merveilleux”, sont peu à peu noyés dans la masse ; le vocabulaire même y contribue, puisque le verbe “s'esmerveiller” par exemple voit son champ sémantique s'élargir considérablement (ou se rétrécir, peut-être ?) jusqu'à signifier de façon générale l'étonnement et l'admiration, sans référence à quoi que ce soit de surnaturel » (« Apprivoiser la merveille », dans « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 53).

²⁸ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 61.

²⁹ Francis Dubost, « Merveilleux et fantastique dans le *Chevalier au Lion* »... pp. 71-72.

³⁰ Jean-René Valette, *op. cit.*, p. 97 : « À l'autre extrémité, l'emploi absolu de *merveille*, sans que l'extension sémantique du mot soit le moins du monde limitée par un complément déterminatif [...] oriente le regard vers le surnaturel ».

sur lequel les « principes d'explication sont représentés par les puissances surnaturelles³¹ ».

« [S]emblance en attente de *senefiance*³² », comme l'écrit Jean-René Valette, la merveille fait appel aux compétences herméneutiques du personnage et de l'auditeur/lecteur. Renvoyant à « tout ce que le regard détache au sein du monde sensible³³ », elle peut soit se « dissoudre » dans le cours ordinaire des choses — on parlera alors d'une « merveille sans merveilleux³⁴ » (ou « sans surnaturel »), qui reste subordonnée au savoir ou aux émotions d'un *sujet* —, soit en appeler à un « arrière-monde pourvoyeur de causes premières³⁵ » — la merveille apparaîtra alors plus *objectivement* « merveilleuse ». Recouvrant à la fois les différentes formes du surnaturel et « toute expérience intense ou rare qui appel[le] une formulation hyperbolique³⁶ », le vocable et ses dérivés peuvent donc prendre une forme *objective*³⁷ (lorsqu'il y a transgression d'une norme) ou *subjective* (la merveille est alors dans les yeux de celui qui regarde).

Cette gradation des différents sens de « merveille » et de ses dérivés se trouve explicitement formulée par Jean Renart, qui distingue ce qui, aux yeux d'un spectateur, peut « paraître être une merveille » de ce qui est une « pure » merveille. Courant annoncer à Conrad l'arrivée de Liénor à la cour, le seigneur de Nivelles lui apprend « qu'il y a venu / une merveille *tote droite* » (vv. 4694-4695). Le narrateur de l'*Escoufle*, au contraire, prend soin de préciser que l'extrême dextérité du comte Richard « *paroit estre une merveille* » (v. 1177). Il relègue ainsi à la sphère

³¹ Francis Dubost, art. cit., p. 72.

³² Jean-René Valette, *op. cit.*, p. 98.

³³ *Ibid.*, p. 96.

³⁴ Catégorie proposée par Jean-René Valette : « Au fond, de même que l'on rencontre un *merveilleux sans merveille*, reposant sur une préliasion mystique et dont les effets sont constamment présents à l'esprit du sujet, de même il existe une *merveille sans merveilleux*, ou dont le merveilleux serait incomplet » (*ibid.*, p. 130).

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

³⁶ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 91.

³⁷ « [S]ous sa forme "objective", *merveille* traduit toujours une estimation selon laquelle, dans le cadre large de l'énonciation et de la réception du texte, une norme se trouve transgressée » (*idem*).

« subjective » cette merveille sans surnaturel que constituent les exploits du père de Guillaume, comme le fera plus tard l'auteur de *Jehan et Blonde* lorsque, commentant la *noise* que provoque l'arrivée du comte d'Oxford à Dammartin, il précise que

Qui dont oïst chevax henir,
Cars desteler, dames descendre,
Et ces ostex par tout pourprendre,
Et menesterex assambler,
Merveilles li peüst sembler.
Jehan et Blonde, vv. 5686-5690.

Les romanciers dits « réalistes » sont donc eux aussi conscients des différents registres du merveilleux. La critique persiste pourtant à référer toutes les merveilles de l'*Escoufle*, de *Guillaume de Dole*, de *Galeran de Bretagne* et du *Roman de la Violette* au seul registre subjectif, procédant ainsi à un évidemment sémantique qui réduit considérablement la polysémie du terme. Sur ce point, Lydie Louison est catégorique : « détonalisée car elle ne réfère plus à des incidents surnaturels, [« merveille »] conserve une connotation hyperbolique³⁸ ». Le substantif « merveille » et tous ses dérivés auraient donc perdu la faculté d'ouvrir sur le surnaturel et on n'y recourrait que pour qualifier quelque chose de surprenant ou d'admirable mais qui n'excède *jamais* le cadre des possibilités humaines.

Cette tendance à nier le rôle structurant du surnaturel dans les romans dits « réalistes » est profondément ancrée dans les habitudes de lecture. Par exemple, on n'hésitera jamais à reconnaître que dans *Le Chevalier au Lion*, l'adjectif « merveilleux » peut servir à indiquer la possible présence du surnaturel. On n'aura par contre aucun scrupule à vider l'adjectif de toute connotation surnaturelle dans *Guillaume de Dole* :

³⁸ Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 632.

Et quand Dix redonna le bel,
 Sor le pin vinrent li oysel,
 Et firent joie *merveillouse*
 Seur la fontaine perillouse.
 Ains que la joie fust remese,
 Vint, d'ire plus ardans que brese,
 Li chevaliers si grant bruit
 Com s'i cachast un chert de ruit.

Le Chevalier au Lion, vv. 805-812.

Et si ooit mout volentiers
 A son couchier menestereuls.
 Un petitet, un *merveilleus*,
 En avoient si chamberlenc,
 Et s'ert plus tenres d'un herenc,
 Si l'apeloit on Cupelin.
 Il li notoit chascun matin...

Guillaume de Dole, vv. 3396-3402.

Dans le passage tiré du *Chevalier au Lion*, la critique concédera volontiers que l'adjectif demande à être référé à un phénomène surnaturel³⁹. Cette interprétation est d'ailleurs renforcée par la rime, qui rapproche les expressions « joie merveilleuse » et « fontaine perillouse », clairement désignée comme merveille dans le roman de Chrétien de Troyes⁴⁰. Conséquemment, il ne nous viendrait jamais à l'idée de tirer de ce passage un traité d'ornithologie capable de nous renseigner sur les comportements de la faune volatile dans la Champagne du XII^e siècle. En revanche, on a conféré la valeur de source historique au passage tel qu'il se présente dans *Guillaume de Dole*. Rita Lejeune a ainsi cherché à identifier le « petitet » et « merveilleus » ménestrel à Pierrekins de la Coupelle, ménestrel contemporain de Jean Renart : « Ne pourrait-on pas croire », écrit l'auteur de *L'Œuvre de Jean Renart*, « que Pierrekins de la Coupelle “roi des ménestrels” et Cupelin, “ménestrel merveilleux” ne sont qu'un seul personnage ?⁴¹ ». Une fois de plus, la lecture

³⁹ Ce choix se manifeste jusque dans la traduction de David Hult qui conserve l'adjectif « merveilleux » en français moderne (« joie merveilleuse »). Les traducteurs de *Guillaume de Dole* ont plutôt choisi de rendre l'adjectif « merveilleux » par « extraordinaire » (Jean Renart, *Guillaume de Dole* ou *Le Roman de la Rose*, traduction de Jean Dufournet, Jacques Kooijman, René Ménage et Christine Tronc, deuxième édition revue et corrigée par Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques français du Moyen Âge », 1988, p. 69). Sur les merveilles de la fontaine de Barenton, voir entre autres Jean Frappier, *Étude sur Yvain ou Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1969, pp. 85-93 ; Emmanuèle Baumgartner, « La fontaine au pin », dans Jean Dufournet (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes...* pp. 31-46 et Philippe Walter, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988, pp. 117-153.

⁴⁰ « La merveille a veoir me plot / De la tempeste et de l'orage » (vv. 432-433) ; « Qu'il irait veoir la fontaine [...] / et le tempeste et le merveille » (vv. 663 et 665) et « A ses noces bien le servirent, / Qui durerent jusqu'à la veille / Que li roys vint a la merveille / De la fontaine et del perron » (vv. 2172-2175).

⁴¹ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 169. Sans reprendre l'identification précise à

historique fait l'impasse sur la dimension ludique, rejetée au profit de l'identification réaliste. Le narrateur de *Guillaume de Dole* insiste pourtant de façon significative sur la petite taille du ménestrel : l'adjectif *petitet* (v. 3398) renforce le surnom dont l'affuble le narrateur (Cupelin) et qui renvoie, comme l'a fait remarquer Rita Lejeune, à « coupelle », terme qui peut signifier « maigre » ou « petite mesure⁴² ». Cette insistance tendrait donc plutôt à rapprocher Cupelin de la figure littéraire du nain, qui conserve, le plus souvent, un lien très fort avec le merveilleux⁴³.

La topique merveilleuse dans l'« autre » roman médiéval

Comme le rappelle Christine Ferlampin-Acher, « *merveille* ouvre sur la possibilité du merveilleux, mais pour que celui-ci se réalise, il faut des prolongements⁴⁴ » : le plus souvent, le mot *merveille* est conforté par un champ lexical diversifié et s'inscrit dans une topique — un « processus narratif⁴⁵ » — qui le dépasse. Le schéma élaboré par Christine Ferlampin-Acher possède une grande valeur heuristique puisqu'il doit servir au repérage du merveilleux dans les romans du Moyen Âge. Pour qu'il soit légitime de parler de « merveilleux », il doit d'abord y avoir une *vision* — appelée par l'étymologie du terme (*mirari*) —, suivie d'une

Pierrekins de la Coupelle, Lydie Louison suggère néanmoins que la prise en compte du métier de jongleur est une façon, pour le romancier « réaliste », « d'int[égrer] la vie à la fiction » (*op. cit.*, p. 599) et d'« amplifier un réel déjà grand » (*ibid.*, p. 594).

⁴² Lecture que propose Rita Lejeune (*op. cit.*, pp. 168-169), mais qu'elle rejette aussitôt au profit de lecture « historique ».

⁴³ Jusqu'à la mi-XIII^e siècle, l'« adoption » d'un nain par la cour est un phénomène social peu répandu. Seules les annales domestiques de la cour d'Éléonore de Provence et de son époux, Henri III (1249), de la comtesse d'Artois ainsi que celles du roi René d'Anjou (1446) en font mention. La comtesse d'Artois et de Bourgogne, Mahaut, gardait auprès d'elle un certain Perrinet — appelé tantôt « le petit nain », tantôt le « petit folet » — qui faisait surtout fonction de fou. On notera, comme pour Cupelin, la suffixation diminutive (Perrinet ; folet) et l'insistance sur la petite taille du personnage. Les témoignages sont rares et il convient donc d'interpréter la présence importante du nain dans le roman médiéval comme un phénomène folklorique et littéraire plutôt que social. C'est là une des thèses exposées par Vernon J. Harward dans son ouvrage *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958, pp. 21-28.

⁴⁴ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 42.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

réaction (l'étonnement, l'admiration, ou la crainte). Cette vision suscite ensuite, chez l'observateur, un *questionnement* qui appelle à son tour un *jeu sur les réponses*. Cette topique doit cependant être précisée à partir d'autres travaux fondateurs sur la question : les étapes de la *vision* et de la *réaction* sont inaptes, à elles seules, à signaler le surnaturel et c'est seulement à partir de l'étape du questionnement que l'on bascule de l'étonnement ou de la surprise (c'est-à-dire du registre « subjectif » de la merveille) au « pur » merveilleux : fonctionnant comme « un appel de sens », la merveille exige que le spectateur confronté à « l'étrangeté du monde » soit « en état de curiosité active » et qu'il « s'interroge sur les causes et sur les fins »⁴⁶. Dès lors, si les « merveilles à voir » peuvent renvoyer tout simplement à quelque chose qui étonne, à partir du moment où les personnages s'interrogent quant à l'origine du phénomène, on rejoint indubitablement le registre « objectif » de la merveille.

La comparaison entre l'épisode de cruentation dans *Le Chevalier au Lion* et celui de l'arrivée de Liénor à la cour, dans *Guillaume de Dole*, montre que la topique merveilleuse est susceptible de se retrouver autant dans le roman « réaliste » que dans le roman arthurien :

Et les gens plus et plus *crioient*
 Pour les plaies qui *escrevoient*,
 Si *se merveillent* pour coi saignent,
 Qu'il ne trouvent de qui se plaignent.
 Et dist chascuns, et chist et chist :
 « Entre nous est chil qui l'ochist,
 Et nous ne le veomes mie.
 Ch'est *merveille et diable*.
Le Chevalier au Lion, vv. 1195-1202.

Ainz dient tuit : « *Vez mai, vez mai,*
 Que cil dui chevalier amainent ! » [...] [les gens du château] avalent dou palais marbré
 tuit *esbahi et esmarbré* [...] « Sire, fet [le seigneur de Nivelles], vos ne savez ?
 Puis cele heure que Dex fu nez,
 neïs au tens le roi *Artur*,
 ne sai se c'est par vostre eür,
 n'avint aussi bele *aventure*,
 ce cuit, de nule *creature*
 com il a la fors avenu
 — De quoi ? — Quë il i a venu
 Une *merveille tote droite*
 La plus bele et la plus adroite
 Ne sai se c'est ou *fee* ou *fame*.
Guillaume de Dole, vv. 4606-4607 ; 4615
 4616 ; 4679-4689)

⁴⁶ Francis Dubost, « Le conflit des lumières... », pp. 193 et 202.

La double occurrence de « merveille » et de son dérivé verbal (« soi merveiller »), dans *Le Chevalier au Lion*, et l'expression « merveille tote droite », dans *Guillaume de Dole*, infléchissent l'interprétation dans le sens du surnaturel. Dans chaque extrait, le substantif est ensuite relayé, en amont ou en aval, par des prolongements lexicaux (des « parasynonymes⁴⁷ ») qui servent à introduire la possibilité d'un autre monde : ainsi en est-il, dans *Le Chevalier au Lion*, du terme « diable » (v. 1202) et, dans *Guillaume de Dole*, du mot « créature⁴⁸ » (v. 4684), précisé ensuite par le substantif « fee » (v. 4689). Une lecture attentive au vocabulaire permet d'ailleurs de constater que le lexique du surnaturel demeure très diversifié dans l'ensemble des romans dits « réalistes ». À côté de « merveille », on retrouve les substantifs « miracle », « vertu », « diable », « ange », « fée », « sorchier » ou « sorcherie », « profetie » et « enchantement »⁴⁹. L'adjectif « merveilleux » est, quant à lui, renforcé par le participe passé « enchanté », employé comme adjectif, et par les adjectifs « estrange » et « faé »⁵⁰. Pour rendre compte de la réaction d'un personnage, les auteurs peuvent aussi recourir à l'adjectif « esmarbré » (terme beaucoup plus rare) et au substantif féminin « esmaiance ». Les dérivés verbaux

⁴⁷ « Par ce terme, il faut entendre un ensemble de "mots de sens voisins" ou de "synonymes imparfaits" » (Jean-René Valette, citant Jacqueline Picoche, dans *op. cit.*, p. 40).

⁴⁸ *Creature*, fait remarquer Christine Ferlampin-Acher, est un substantif dont la connotation surnaturelle est beaucoup plus faible et il est employé, le plus souvent, pour « désigner l'être merveilleux en attendant une dénomination plus précise » (*op. cit.*, p. 52). Chez Chrétien de Troyes, le substantif désigne, tour à tour, les anges de Dieu (*Conte du Graal*, v. 386), le bouvier rencontré par Calogrenant (« issi tres laide creature », *Chevalier au Lion*, v. 288) ou, plus simplement, une femme, connotée (ou non) du côté du surnaturel : Lunette (v. 2383), la nièce de Gauvain (v. 4136), la Pucelle aux petites manches (v. 5044) et la fille aînée du Sire de la Noire épine, qualifiée de « male creature » (v. 6188).

⁴⁹ « miracle » : *Guillaume de Dole*, vv. 4268, 4415 et 4990 ; « vertu » : *Escoufle*, vv. 2209 et 3813 ; *Guillaume de Dole*, v. 4650 ; « diable » : *Guillaume de Dole*, vv. 2184, 3231, 3284, 3396 et 4700 ; *Roman de la Violette*, vv. 1043, 3709, 3786, 6444 et 6522 ; « ange » : *Escoufle*, v. 1815 ; *Guillaume de Dole*, v. 4538 ; *Galeran de Bretagne*, v. 6990 ; *Roman de la Violette*, vv. 5184, 5194 et 5906 ; « fée » : *Guillaume de Dole*, vv. 4689 et 5324 ; « sorchier » : *Roman de la Violette*, v. 505 et « sorcherie » : *Roman de la Violette* : vv. 4291 et 4298 ; « profetie » : *Guillaume de Dole*, v. 3667 ; « enchantement » : *Guillaume de Dole*, vv. 4621, 4911 et 4962.

⁵⁰ « enchanté » : *Guillaume de Dole*, v. 3439 ; *Galeran de Bretagne*, vv. 1274, 3388 et 3926 ; « estrange » est un qualificatif beaucoup plus faible. On le retrouve dans : *Guillaume de Dole* : « *estrange aventure* » (v. 2550) et « *d'estrange maniere esbahiz* » (v. 4413) ; *Galeran de Bretagne* : « *estrange amour* » (v. 5527) ; *Roman de la Violette* : « *Ja n'iert en si salvage terre, / N'en liu c'on sache si estrange* » (v. 4386) et « *estraigne joie* » (v. 6598) ; « faé » : *Guillaume de Dole*, v. 1431.

« esmerveiller » et « soi merveiller » trouvent leurs principaux prolongements dans les verbes « esbahir », « esmaier », « espoenter », et « estormir »⁵¹.

Pour qu'il soit légitime de conclure à la nature merveilleuse d'un phénomène, d'un personnage ou d'un objet, il faut cependant que ces prolongements lexicaux soient confortés, dans la diégèse, par une topique qui repose, pour l'essentiel, sur un jeu de questions et de réponses. Dans les deux passages, les personnages assistent à un défilé (une « procession⁵² ») qui donne à *voir* un spectacle singulier. Dans *Guillaume de Dole*, cette référence à la vue est d'ailleurs renforcée par la répétition du verbe « voir » à l'impératif (« Vez mai ! Vez mai ! »). La vue de ce spectacle provoque, chez ceux qui y assistent, de violentes *réactions* : là où la *gent* de Laudine se met à crier (v. 1195), ceux du palais de Conrad sont « esbahis » et « esmarbrés » (v. 4616). On pourrait toutefois encore conclure au simple étonnement ou à la surprise. Or les réactions des personnages sont immédiatement suivies d'un *questionnement* : « le meurtrier ne se trouvant pas dans la salle, pourquoi les plaies du cadavre saignent-elles ?⁵³ », se demandent ceux qui pleurent la mort de leur seigneur, et « quelle est la nature de Liénor ? », s'inquiète le seigneur de Nivelles. Ces questions entraînent ensuite un jeu sur les *réponses* : « c'est merveille et diable » (v. 1202), concluent les habitants du château de Landuc, et Liénor est soit une fée, soit une femme (v. 4689), estime le seigneur de Nivelles. La rencontre avec

⁵¹ « esbahir » : *Escouffle*, vv. 4561, 5089 et 6600 ; *Guillaume de Dole*, vv. 4414 et 4646 ; *Galeran de Bretagne*, vv. 420, 1393, 5226, 6987, 7021, 7127, 7247 et 7710 (forme pronominal : v. 238) ; *Roman de la Violette*, v. 1499, 1812, 2963, 5676 et 6075 ; « esfroir » : *Roman de la Violette*, vv. 1126 et 4966 ; « esmaiance » : *Guillaume de Dole*, vv. 4558 et 4605 ; *Roman de la Violette*, v. 2880 ; « esmaier » : *Galeran de Bretagne*, vv. 867, 2539, 3911, 4150 et 5328 ; *Roman de la Violette*, vv. 171 et 3627 ; « esmarbré » : *Guillaume de Dole*, v. 4646 ; *Roman de la Violette*, v. 4073 ; « esmarir » : *Roman de la Violette*, v. 4254 ; « espoenter » : *Galeran de Bretagne*, v. 7127 ; *Roman de la Violette*, v. 4678 et comme substantif au vers 5325 ; « estormir » (qui peut avoir le sens plus faible de « se mettre en mouvement ») : *Guillaume de Dole*, v. 5309 ; *Roman de la Violette*, vv. 2531, 2660.

⁵² *Le Chevalier au Lion*, v. 1177 : « Et la prochession passa » ; *Guillaume de Dole*, vv. 4691-4692 : « Ainz l'ont tuit a procession / amenee d'une meson. »

⁵³ On remarquera que le questionnement ne porte pas directement sur le phénomène de cruentation — croyance folklorique — mais sur la cause des saignements, vue l'absence (apparente) du meurtrier.

la merveille respecte donc, autant dans *Guillaume de Dole* que dans *Le Chevalier au Lion*, le processus narratif du merveilleux. Le personnage tel qu'il apparaît chez Jean Renart a néanmoins, une fois encore, fait l'objet d'une interprétation historique :

Ni une fée, ni un personnage exclusivement littéraire dont les racines s'enfonceraient dans la nuit des mythes et des récits oraux ou écrits, Liénor pourrait bien être la transcription littéraire et stylisée de Béatrice, fille de Philippe de Souabe, et surgirait donc de la réalité, des souvenirs de Jean Renart. Les allégations de Jouglet répétant à l'envi que Liénor existe vraiment, ne seraient donc pas un subterfuge, mais un fil d'Ariane destiné à nous lancer dans la lecture historique du roman⁵⁴.

Conclure ainsi à une « prégnance de l'Histoire sur la diégèse⁵⁵ » n'est pas sans danger : en plus de faire l'impasse sur une facette importante de l'esthétique romanesque de Jean Renart, ce type de lecture risque de faire de Liénor — personnage ambigu dont la nature inquiète — une piste de lecture dans un roman à clé.

Comme jadis Lancelot, Yvain et Perceval, les personnages de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil sont donc sujets à l'émerveillement : de l'*Escoufle* au *Roman de la Violette*, on « s'esmerveille » et on « se merveille » encore. Les dérivés verbaux occupent une part importante de la totalité des occurrences (annexe I, tableau 1). Si Jean Renart utilise surtout la forme « (s')esmerveiller », les autres romanciers du corpus emploient plutôt « se merveiller », conjugué le plus souvent à la troisième personne du singulier et au présent de l'indicatif (sauf chez Gerbert de Montreuil qui recourt plutôt aux temps du passé)⁵⁶. De la même façon que pour le substantif, les référents du verbe sont extrêmement variés et vont du simple étonnement face au jour « biax et clers »

⁵⁴ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 297.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 315.

⁵⁶ Dans l'*Escoufle* : neuf occurrences de (s')esmerveiller contre deux occurrences de *soi merveiller* ; dans *Guillaume de Dole* : une occurrence de (s')esmerveiller contre deux occurrences de *soi merveiller* ; aucune occurrence de (s')esmerveiller dans *Galeran de Bretagne* (en revanche, cinq occurrences de *soi merveiller*) ; dans le *Roman de la Violette*, *s'esmerveiller* et *soi merveiller* apparaissent chacun à trois reprises.

(*Escoufle*, v. 4068) au questionnement plus poussé quant à la nature ou à l'origine d'un personnage, d'un objet ou d'un phénomène. Servant toujours à désigner quelque chose qui « fait écart⁵⁷ », le dérivé verbal peut être associé, par exemple, à la terre *escouvée* du *Roman de la Violette* (v. 4635), au riche berceau de Frêne (*Galeran de Bretagne*, v. 965) ou à l'extrême beauté des héroïnes, trop pâles pour n'être pas suspectes⁵⁸.

L'« étonnement » et le « questionnement » organisent, dans le texte, deux espaces verbaux : on peut distinguer, d'une part, un usage du verbe qui relève du *constat* et, d'autre part, un type d'emploi qui ouvre sur l'*interrogation* et participe à la construction d'un « espace critique » qui doit permettre la réalisation du merveilleux. Recevant de la bourgeoise de Dijon (du moins le croit-il), quelques objets qui ont de quoi le surprendre, le sénéchal

Le fermail, l'anel, la ceinture
Esgarda mout, et l'aumosniere ;
Mout en est d'estrane maniere
Esbahiz, et mout s'en mervelle
Se c'est miracles ou mervelle
Que li [la bourgeoise de Dijon] est de lui souvenu.
Guillaume de Dole, 4411-4416.

Le dérivé verbal sert ici à creuser l'espace critique indispensable à l'installation de la topique merveilleuse : le verbe « soi merveiller » est suivi d'une proposition (« se c'est miracles ou mervelle / que li est de lui souvenu ») et est relayé par un champ lexical qui précise la valeur à lui accorder : « estrane », « esbahi », « miracles » et « mervelle ». Les étapes de la vision (« esgarda mout ») et de la réaction (« mout en est d'estrane maniere esbahiz ») sont immédiatement suivies d'un questionnement et d'un jeu sur les réponses (v. 4415) qui assurent, une fois de plus, l'achèvement du processus complet du merveilleux.

⁵⁷ Jean-René Valette, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁸ Ainsi qu'à la beauté d'Aélis (*Escoufle*, v. 5630), de Liénor (*Guillaume de Dole*, v. 5398) et de Frêne (*Galeran de Bretagne*, v. 970) et à la blancheur d'Euriaut (*Roman de la Violette*, v. 889).

Oïr dire sanz veoir : reconfiguration de la grammaire du merveilleux

Soucieux de rompre avec la dimension musicale qui caractérisait les productions lyrique et épique, les romanciers antérieurs à Jean Renart, avarés de « merveilles à oïr », ont peu exploité la dimension auditive de la merveille. Certes, l'émerveillement peut naître de l'annonce d'une *novele* surprenante. Apprenant que Gauvain a passé la nuit dans le Lit de la Merveille, Guiromelant s'étonne et soupçonne le neveu d'Arthur de chercher à le distraire en lui racontant des fables de jongleur :

« Par foi, fet il, mout me mervoil
des noveles que tu me diz.
Or m'est il solaz et deliz
de tes mançonges escouter,
qu'ausinc orroie ge conter
un fableor com ge faz toi :
Tu es joglerre, bien le voi. »
Conte du Graal, vv. 8674-8680.

L'association de la « merveille » et de la « novele » est à ce point fréquente que les deux termes ont paru interchangeable aux différents copistes du *Chevalier au Lion* : là où le manuscrit *P* (BnF fr 1433) donne « Mes sire Yvains formant s'esjot / de la *novele* que il ot⁵⁹ », les manuscrits *G*, *H* et *V*, par exemple, suggèrent plutôt que le Chevalier au Lion se réjouit « de la *mervoille* que il ot⁶⁰ ». L'expression « oïr merveille » demeure néanmoins rare : on n'en trouve que deux occurrences dans l'ensemble de l'œuvre du maître champenois⁶¹ et avant le *Conte du Graal*, il n'y a que très peu de textes narratifs qui associent la merveille à l'ouïe.

⁵⁹ *Le Chevalier au Lion*, vv. 6679-6680.

⁶⁰ *G* : BnF fr 12560 ; *H* : BnF fr 794 ; *V* : Reg. Lat. 1725.

⁶¹ Ou deux, si on tient compte de la leçon des manuscrits *G*, *H* et *V* du *Chevalier au Lion*. Apprenant les « noms » de Perceval (« Biaux Filz », « Biaux Frere »), le chevalier de la lande s'exclame : « Si m'aît Deus, mervoilles oi, / Les greignors que j'oïsse mes. » (*Conte du Graal*, vv. 358-359). Au moment de la nuit d'amour de Lancelot et de Guenièvre, le narrateur précise qu'« il lor avint sanz mantir / Une joie et une mervoille / Tel c'onques ancor sa paroille / Ne fu oïe ne seüe » (vv. 4676-4679). L'expression stricte apparaît dans la *Queste del saint Graal* : « Quant il ont les letres leues, si comencent a rire et dient que ce sont merveilles a veoir et a oïr » (édition Albert Pauphilet, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1999 [1923], p. 206, ll. 9-10) et dans la *Suite du Roman de Merlin (Merlin-Huth)* : « “Ciertes, fait Merlins, se tu en ies esbahis, je ne m'en esmierveil, que sans faille c'est mierreveille a oïr et a veïr” » (édition Gilles Roussineau, 2 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1996, p. 14, § 17).

Dans le roman d'Énée, par exemple, la *Fame*, « merveilleuse chose » aux mille bouches, mille ailes et mille oreilles (ms. Bn. Fr. 60, vv. 1626-1628) — dont la nature allégorique réduit considérablement l'effet d'étrangeté — prête l'oreille à la « merveille » (vv. 1624), alors que dans le récit d'Étéocle et de Polynice, le narrateur promet à l'auditeur/lecteur d'« oïr merveilles » sur le compte de la fille d'Œdipe : « Unne louee fu Ysmaine / morte sanz fun et sanz alaine ; / de lui puez oïr merveille » (vv. 5953-5955). La formule stricte de « merveille à oïr » n'apparaît cependant que dans la *Première Continuation*, qui insiste d'ailleurs lourdement sur le péché « auditif » de Gauvain. « Héros de la quête manquée⁶² », le neveu d'Arthur n'aurait su réussir là où un plus avisé que lui en matière de mystères a échoué. Le récit du Roi pêcheur semble avoir eu sur lui un effet soporifique puisque Gauvain s'endort au moment crucial (v. 7713) et empêche ainsi la restauration complète des terres du royaume :

Bien set qu'il est avilonis
Par ço qu'il se fu endormis,
Car perdu a par cel dormir
Les grans mervelles a oïr.
Première Continuation, vv. 7727-7730⁶³.

Là où Perceval n'avait pas parlé, le neveu d'Arthur, qui cumule les échecs depuis le début du roman, n'a même pas daigné écouter⁶⁴.

Dans *Guillaume de Dole*, les merveilles « à oïr » acquièrent un sens particulier. Par l'insertion de morceaux lyriques dans le texte du roman, l'auteur renoue avec la dimension musicale autrefois indissociable de la littérature en langue vulgaire et dont le roman s'est affranchi en rompant avec la lyrique. Dès le prologue, le narrateur lance un étonnant appel à « oïr » :

Bien a cist [romans] les autres passez.

⁶² Philippe Ménard, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969, p. 303.

⁶³ Manuscrit L (Londres, Brit. Mus. Add. 36614). Passage répété aux vers 8282 à 8284 au moment où Gauvain avoue sa faute : « Lors conta tote la maniere / Com il perdi par son dormir / Les grans mervelles a oïr ».

⁶⁴ On retiendra aussi le lai de *Melion* : « Oïr en poés grant merveille », v. 160.

Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
 car, s'en vieult, l'en i chante et lit,
 et s'est fez par si grant delit
 que tuit cil s'en esjoïront
 qui chanter et lire l'orront,
 qu'il lor sera novviaus toz jors.

Guillaume de Dole, vv. 17-23.

Si, en soi, l'invitation à ouïr « lire un roman » n'a rien d'étonnant, l'oxymore « *chanter un roman* » — même s'il renvoie aux chansons intercalées — constitue certainement un hapax dans l'ensemble de la production narrative antérieure à *Guillaume de Dole*⁶⁵. Dans l'épilogue, le narrateur s'amuse, comme plusieurs de ses prédécesseurs, du « mirage de la source⁶⁶ » écrite : « L'arcevesques par reverence / En fist mettre en escrit l'estoire » (vv. 5643-5644). Le roman s'ouvre et se clôt néanmoins par l'invitation à colporter par le *chant* le récit de la vie de Guillaume (ou de Conrad) de façon à ce qu'il soit « novviaus toz jors » (v. 23) :

Bien le devoient en memoire
 Avoir et li roi et li conte,
 Cel prodome dont on lor conte,
 Por avoir de bien fere envie
 Ausi com cil fist en sa vie
 Por cui l'en *chante et chantera*
 Tant com li siecles durera,
 Qui ne finera mie encore.

Guillaume de Dole, vv. 5643-5652.

Chez Chrétien de Troyes, la « mise en roman » du conte visait, au contraire, à freiner la corruption et le *despecement* de la matière :

D'Erec, le fil Lac, est li contes,
 Que devant rois et devant contes
 Depecier et corrompre suelent
 Cil qui de conter vivre vuelent.
 Des or comenceraï l'estoire
 Que toz jors mais iert en memoire
 Tant con durra crestientez.
 De ce s'est Crestiens ventez.

⁶⁵ Contrairement à Caroline Jewers, nous n'admettons pas que « *chanter* is an obvious doubling of *conter* » (« Fabric and Fabrication : Lyric and Narrative in Jean Renart's *Roman de la Rose* », *Speculum*, vol. 71, n° 4, 1996, p. 910).

⁶⁶ Sur le prologue de *Guillaume de Dole*, voir Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 151-199 (troisième partie : « *Le Roman de la Rose ou Guillaume de Dole. Une renommée abusive* »).

Érec et Énide, vv. 19-26.

À la fixité et à la permanence dont rêvait le narrateur du prologue d'*Érec et Énide* répond, par le biais d'échos intertextuels explicites⁶⁷, le souhait d'une mouvance et d'un renouvellement éternels que seule peut assurer la transmission orale de la matière, pourtant critiquée par les premiers romanciers⁶⁸. Cette réhabilitation de l'oralité et de la musicalité est renforcée par l'insertion des pièces lyriques et de la laisse (supposée inventée⁶⁹) de la geste des Lorrains (vv. 1335-1367). Elle organisera aussi le réaménagement du merveilleux proposé par l'*Escoufle* et *Guillaume de Dole*.

Dans les romans de Jean Renart, les merveilles liées au champ de l'audition sont, dans l'ensemble, plus nombreuses que celles qui conservent le souvenir de leur étymologie latine. L'*Escoufle*, par exemple, associe le substantif « merveille » à la perception auditive à six reprises et ne compte en revanche que deux occurrences liées à la perception visuelle⁷⁰. À partir du moment où le maître fauconnier entreprend de narrer sa rencontre avec Guillaume (de « conter, dit-il, une grant merveille », v. 7093), l'*Escoufle* multiplie les merveilles auditives. Lorsqu'il apprend que le chasseur n'a pas rencontré un seul oiseau de toute la journée, le comte de Saint-Gilles, qui y voit peut-être un mauvais augure, se signe et dit avoir « grant merveille oï » (v. 7127). Conteur aguerri, le fauconnier use de prolepses qui

⁶⁷ À « tant con durra crestientez » de Chrétien de Troyes (*Érec et Énide*, v. 25) répond « tant com li siecle durera » de Jean Renart (*Guillaume de Dole*, v. 5651). Au vers 24 d'*Érec et Énide* (« Que toz jors mais iert en memoire ») répondent les vers 5645-5646 de *Guillaume de Dole* (« Bien le devoient en memoire / avoir »). Jean Renart reprend aussi les jeux homonymiques entre « conte » et « comte », exploités par Chrétien de Troyes dans *Érec et Énide* (vv. 19-20) et dans le *Conte du Graal* (vv. 63-67) : on en retrouve un souvenir dans *Guillaume de Dole* aux vers 5644-5645 (« Avoir et li roi et li conte, / Cel prodome dont on lor conte ») et dans l'*Escoufle*, qui pousse le jeu jusqu'à l'exagération : « Ceste chose sevent bien maint / K'a cort a roi n'a cort conte / Ne doit conteres conter conte » (vv. 20-22).

⁶⁸ En fixant, par l'écriture, la matière que colportent « cil qui de conter vivre vuelent » (*Érec et Énide*, v. 22) et qui, comme le rappelait aussi Thomas, « cuntent diversement » (*Tristan*, v. 845), on assure la pérennité de l'œuvre et de l'homme (*Érec et Énide*, vv. 23-26).

⁶⁹ Il s'agit d'une laisse « forgée » puisqu'elle n'apparaît dans aucun manuscrit de *Gerbert de Metz*. Sur les implications de cette forgerie, voir Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 152-153.

⁷⁰ Pour les merveilles auditives, voir les vers 7127, 7175, 7184, 7264-7265, 7586 et 9055-9056 ; pour les merveilles visuelles, voir les vers 5743 et 7134.

servent à exciter l'intérêt des membres de l'assistance (« Encor est ce tote la mendre / Des merveilles que orrés ja. », v. 7184) qui, tour à tour, commentent la « teneur en merveilleux » du récit qui leur est fait (« Encor, fait li cuens, ce me samble / N'oi je ci nule grant merveille », vv. 7174-7175 ; « si le verrés, fait la contesse, et si orrés / La merveille qu'il vos dira », vv. 7263-7265). Jusqu'à l'épilogue, où le narrateur invitera à son tour l'auditeur/lecteur à prêter *l'oreille* aux grandes merveilles de son roman (vv. 9055-9056), les catégories de la perception auditive — « oïr » ou « escouter » — et de l'expression — « conter » — sont davantage convoquées que celle de la perception visuelle. Il est d'ailleurs significatif que la seule « merveille à voir » de l'*Escoufle* — l'épisode du cœur mangé — soit associée à l'autrefois lointain des ancêtres (ou des Anciens ?) :

« Mais je cuit que notre ancissor
Ne tot cil qui onques nasquirent
Aussi grant merveille ne virent
Com j'en ai hui une veüe. »
Escoufle, vv. 7132-7135.

Dans *Guillaume de Dole*, Jean Renart pousse plus loin ce réaménagement du merveilleux et répartit les merveilles substantivées entre les catégories de l'expression et de la perception auditive, de la même façon qu'il scindait déjà dans le prologue les « moz des chans » (v. 28) et les « sons » (« ainsi a il *chans* et *sons* mis / en cestui Romans de la Rose » (vv. 10-11)⁷¹. En qualifiant le signe inscrit dans la chair de Liénor de « merveille à voir », la mère de la « pucelle à la rose » (v. 5040) semblait pourtant rééquilibrer la part du visuel et de l'auditif. Cette unique occurrence est cependant inscrite dans une tournure négative qui confisque au sénéchal le droit de voir la merveille, au moment précis où il en apprend l'existence :

« *Ja mes nuls hom qui parler puisse*

⁷¹ Semblable scission se remarquait aussi chez Conon de Béthune : « Chançon faire et de mos et de chans » (Hans Spanke, *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, E. J. Brill, 1955, RS 1314 ou *Œuvre*, édition Axel Wallensköld, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1968 [1921], p. 8).

*Ne verra si fete merveille
 Come de la rose vermelle
 Desor la cuisse blanche et tendre.
 Il n'est merveille ne soit mendre
 A oïr, ce n'est nule doute. » [...]
 Quant [le sénéchal] n'i ot mais q'empeschier
 Q'en peüst par reson savoir
 Par oïr dire sanz veoir,
 Lors dit a la dame...*

Guillaume de Dole, vv. 3362-3367 ; 3372-3375.

Dans ce roman obsédé par la rose éponyme, le mot « s'est substitué à la chose », de sorte que, comme l'écrit Michel Zink, « parler de la rose suffit à déclencher, puis à propager le drame »⁷². Prise dans une transaction de paroles, la merveille est soustraite aux regards de tous les personnages étrangers au curieux clan de Dole⁷³. Ces derniers sont dès lors condamnés à « oïr dire sanz veoir » (v. 3374), comme l'était déjà l'empereur Conrad, amoureux de loin qui s'est épris de Liénor sans l'avoir vue, sur la seule foi des paroles de Jouglet⁷⁴. Le tabou visuel frustre aussi les attentes de l'auditeur/lecteur : pris à son tour au jeu de l'*oïr dire sanz veoir*, il n'aura jamais droit aux détails de la description prolixe faite par la mère et devra plutôt se contenter de deux ellipses grâce auxquelles le narrateur conserve à la rose tout son mystère⁷⁵ :

Si li a conté *tot* l'afaire
 de la rose desor la cuisse.
 La grant beauté li décrit *tote*
 et la maniere *de son grant*.

⁷² Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979, p. 67. Voir aussi la page 56 : « Ce qui importe, ce n'est pas le sens, évident, de la rose, c'est que la rose soit constamment associée à la parole ».

⁷³ « Qu'encor nel savoit a cele heure / que mon frere et ma mere et gie ! » (vv. 5054-5055).

⁷⁴ « S'il se peüst d'Amors vengier, / Il ne s'en preïst s'a li non, / qui la damoisele au biau non / li fist amer par oïr dire » (vv. 3744-3747). C'est cet amour de loin que « mimera » Lisiart lorsqu'il se présentera à la fenêtre d'Euriaut : « Tant ai de vous aillours que chi / Oï parler, de vo samblanche » (vv. 377-379). Résumant les propos de Norris J. Lacy et de Michel Zink, Regina Psaki qualifie *Guillaume de Dole* de « story about hearsay » (« Jean Renart's Expanded Text. Liénor and the Lyrics of Guillaume de Dole », dans *Jean Renart and The Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 124). Voir Norris J. Lacy, « «Amer par oïr dire» : *Guillaume de Dole* and the Drama of Language », *French Review*, t. 54, n° 6, 1981, p. 779-787.

⁷⁵ Dans *Guillaume de Dole*, conclut Nancy Vine Durling, « the [man's] experience of the woman is purely verbal » (« The Seal and the Rose : Erotic Exchanges in *Guillaume de Dole* », *Neophilologus*, v. 77, n° 1, 1993, p. 31).

Guillaume de Dole, vv. 3360-3361 et vv. 3368-3369.

Et lorsqu'il arrive que les yeux sont convoqués, l'oreille n'est jamais bien loin :

Tuit cil de la rue et de l'estre
 Le resgardent a grant merveille,
 Quant Juglés li chante en l'orelle...
Guillaume de Dole, vv. 1576-1578.

Analysant le discours des héroïnes dans *Guillaume de Dole* et *Le Roman de la Violette*, Kathy Krause conclut, à propos du roman de Jean Renart :

Quoique [l']enchâssement de récits rende la rose apparemment « publique », en réalité il prouve plutôt son absence [...] Ce jeu entre la (non)-vue (Liënor, la rose) et l'ouïe (les récits, les descriptions) sous-tend tout le texte⁷⁶.

Cette tension entre la vue et l'ouïe préside aussi à la reconfiguration du merveilleux orchestrée par l'auteur de l'*Escoufle* — où le comportement « merveilleux » de Guillaume n'est donné à voir qu'au maître fauconnier, qui en fera *ensuite* le récit à l'assemblée — et de *Guillaume de Dole*. Ces vertigineux emboîtements de récits⁷⁷ portant sur des merveilles qui se dérobent constamment à la vue et que ne connaissent *de visu* que quelques initiés, tendent à faire des « merveilles à voir » du temps des *ancissors* de simples ouï-dire et de douteux qu'en dira-t-on. « Est-ce à dire », ira jusqu'à demander Roger Dragonetti,

que la rose n'existe pas ? Faut-il penser que le récit de la rose a été inventé de toutes pièces par la mère, comme celui du vol de l'aumônière par Liënor [...] qui ferait passer pour vraie son invention⁷⁸ ?

L'*Escoufle* critiquait déjà ce mode d'appréhension du monde qui fait la part trop belle à l'« oïr dire ». Anticipant sur le récit de Guillaume de Dole, celui de Guillaume de Montivilliers compare Aélis à « la rose [qui] vaint de biauté totes les flors » (v. 3447). Louant les charmes de sa jeune amie, Guillaume émet au passage

⁷⁶ Kathy Krause, « L'héroïne et l'autorité du discours : le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, t. 102, n° 2, 1996, p. 195.

⁷⁷ « toute l'intrigue de cette partie du roman n'est presque que le récit par le narrateur de chaque narration : le neveu raconte à Liënor et sa mère que Guillaume lui a raconté que Conrad lui a raconté que le sénéchal lui a raconté... qu'il a eu son pucelage, qu'il a "eu" sa rose » (Kathy Krause, art. cit., p. 195).

⁷⁸ Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 189.

de sérieuses réserves à l'égard d'Yseut, tenue traditionnellement (« par usage », v. 3454) pour la plus belle :

Ceste chose est par tout seüe.
On dist k'Yseus fu bele et sage :
Ce ne set nus fors par usage,
Car cascuns dist : Je l'oï dire ;
Mais en vos en cui biautés mire,
Si come je sai et com je voi,
Quant giete mes iex et avoi
En vos regarder, et je pens...
Escoufle, vv. 3452-3459.

L'équation entre « merveille » et « mensonge » que l'on voit se profiler dans les romans de Jean Renart — déjà suggérée par Guiromelant dans *Le Conte du Graal*⁷⁹ — sera clairement formulée, quelques années plus tard, par le conseiller de Galeran de Bretagne. Lorsqu'il apprend de la bouche de Brundoré le retour (inespéré) de Frêne, Brun s'inquiète :

Si li a dit Bruns en l'oreille :
« Sire, dire vous oy merveille,
Et tout li mons vous tient a sage.
Ne faictes mon seigneur oultrage,
Ne mençonge par gas entendre.
Jennes est, s'a mestier d'aprendre ;
Si le pouez si desvoier
Que paine aroit au ravoier,
S'en pourrait maulx naistre et pechiez.
Galeran de Bretagne, vv. 7581-7589.

Dans ce roman qui, comme l'a montré Roger Dragonetti, « promeut la “poétique musicale” qui sous-tendait les *Lais* de Marie de France⁸⁰ », la seule occurrence du substantif « merveille » en rapport avec le champ de l'audition est associée au « mensonge » et au « gab » (v. 7585) et apparaît comme un synonyme de « folie » (v. 7583).

⁷⁹ *Le Conte du Graal*, vv. 8674-8680, passage cité ci-haut. Le narrateur de *Partonopeu de Blois* suggérait lui aussi l'équation entre « merveille », « songe » et « mensonge » : une fois entré dans le palais de Mélior, « tant s'est li enfes merveillés / qu'il cuide molt estre engeniés. / Tant s'esbahist, tant s'esmerveille / qu'il ne set s'il dort u il velle, / ne il ne set se ço est songe, / se ço est voirs u c'est mençonge », vv. 905-910.

⁸⁰ Roger Dragonetti, *op. cit.*, p. 260.

Dans *Le Roman de la Violette*, Gerbert de Montreuil reprend à son compte le procédé imaginé par Jean Renart et brode « mainte courtoise chançonnete » (v. 45) au *tissu* de son roman. On pourrait donc s'attendre à y retrouver la même insistance sur le chant que dans *Le Roman de la Rose* (ou de *Guillaume de Dole*), auquel il est indéniablement une réponse hypertextuelle⁸¹. Le prologue de la *Violette* insiste cependant beaucoup moins que celui de la *Rose* sur le parfait entrelacement du lyrique et du narratif et évite le singulier oxymore de Jean Renart en remplaçant le terme « roman » par « conte » :

Et s'est li contes biaux et gens,
Que je vous voel dire et conter,
Car on i puet lire et chanter ;
Et si est si bien acordans
Li cans au dit, les entendans
En trai a garant que di voir.

Le Roman de la Violette, vv. 27-40.

Le copiste du manuscrit *C* (daté du début du XV^e siècle) va plus loin et procède à un gommage quasi-complet des références à l'oralité et à la musicalité. Au prix d'une acrobatie syntaxique et de substitutions lexicales qui appauvrissent la rime, il parvient à éliminer toute référence au chant, dénaturant ainsi le début du prologue tel que l'ont transmis les trois autres manuscrits du *Roman de la Violette*⁸² :

Car on i puet lire et **chanter** ;
Et si est **si bien acordans**
Li **cans au dit**, les entendans
En trai a garant que di voir.

Le Roman de la Violette, mss. *A*, *B* et *D*.

Qu'en peuest bien lire et **racompter** ;
Et si est **moult cler entendens**
Les **quains les ducs** les entendans
En trai a garant se di voir.

Le Roman de la Violette, ms. *C*.

⁸¹ L'inventaire de la bibliothèque de Clémence de Hongrie signale un manuscrit contenant *Le Roman de la Rose*, *Le Livre de la Violette* et *Le Livre de la Pencherie*. Comme il contient aussi « le testament maistre Jehan de Meun », il est hélas difficile de conclure en toute certitude que le copiste aurait cherché à mettre en regard les romans de Jean Renart et de Gerbert de Montreuil. Voir Nicole de Margival, *La Panthère d'Amours*, édition Henry A. Todd, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1883, pp. vi à xii.

⁸² Il s'agit, comme le rappelle Douglas Labaree Buffum, du manuscrit qui compte le plus de variantes individuelles : « dans le texte [...] il y a de nombreuses coupures et additions [...] Parfois le copiste introduit des rubriques au moment des épisodes » (« Introduction », dans *Le Roman de la Violette*, éd. cit., p. viii). Pour une description assez détaillée du manuscrit, voir Nicole de Margival, *Le Dit de la Panthère*, édition de Bernard Ribémont, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2000, pp. 13-14.

Tenant de trouver une dénomination plus adéquate pour rendre compte de ce texte protéiforme, il remplace systématiquement le terme « conte » (employé prudemment par l'auteur aux vers 32 et 35) par « dit »⁸³, renforçant du même coup la cohérence de l'organisation du codex où *La Panthère d'Amour*, rebaptisée « li dis de la Panthère » dans l'intitulé final (« Cy fault li dis de la Panthère », f° 64), succède au *Roman de la Violette* :

Un **conte** biel et delitable.
N'est pas de la Reonde Table,
Dou roi Artu ne de ses gens ;
Et s'est li **contes** biaux et gens...

Le Roman de la Violette, mss. A, B et D.

S'en compte aucun **dict** delectable.
Qui n'est pas de la ronde table,
Dou roi Artus ne de sens gens ;
Ains est li **dicts** et biaux et gens

Le Roman de la Violette, ms. C.

Le Roman de la Violette ne ménage donc qu'une place marginale à l'oralité et au chant. Les chansons insérées sont d'ailleurs le plus souvent amputées et occupent ainsi beaucoup moins d'espace sur le parchemin et beaucoup moins de temps à la lecture que dans *Guillaume de Dole*. La version en prose poursuivra d'ailleurs le travail d'élagage : le prosateur ne conserve que quatre pièces lyriques et procède le plus souvent à une « diégétisation⁸⁴ » des chansons, qu'il transpose en discours indirect :

Une puciele molt senee,
Qui suer fu le conte de Blois [...]
Ceste chanchon a commenchie,
Que le cuer ot joli et gai :

Ja ne mi marierai,

Mais par amors amerai.

Le Roman de la Violette, vv. 113-114, 117-120.

La seur au conte de Blois se prist a
chanter, et dist que ja ne se maryeroit,
mais toute sa vye voldroit estre
amoureuse⁸⁵.

Dès le prologue, le récit est d'ailleurs mis sous le signe de la vue. Le renvoi aux yeux « crevés » tend cependant déjà à amorcer la critique à laquelle entend procéder l'auteur :

⁸³ Monique Léonard rappelle que pour Paul Zumthor, le « dit » renvoie « à toutes espèces de récit » et en vient à désigner, pour Jacques Ribard, toute composition non chantée. Voir Monique Léonard, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp.15 et 18.

⁸⁴ Voir Christopher Callahan, « À l'ombre du jongleur disparu. La grammaire de la performance dans deux romans lyrico-narratifs dérimés », *Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 1997, pp. 211-233.

⁸⁵ *Le Roman de Gérard de Nevers* cité dans *ibid.*, p. 220.

Ne li doit nuire ne peser,
 Se je me deduis au penser ;
 Si fait il grieve as envieus,
 Male goute lor criet lor ieus !
 Que je dirai, mais bien lor poist.

Le Roman de la Violette, vv. 27-31.

Le narrateur du *Roman de la Violette* oppose à la merveille de *Guillaume de Dole* une merveille strictement « à voir », dévoilant ainsi au regard ce que s'attachait à cacher le roman de Jean Renart. En abandonnant la dimension musicale et en choisissant de mettre en scène une merveille qui ne fait appel qu'au sens de la vue, l'auteur de la *Violette* revient à une acception du terme plus proche de l'étymologie latine. Le passage où se découvre enfin la merveille d'Euriaut est d'ailleurs traversé par tout un champ lexical du regard et le narrateur se plaît à multiplier les « références à l'œil⁸⁶ » :

L'aisié, qu'ele a veü entier,
 A lués perchié d'un percheoir ;
 Par la fera son mireoir
 A sa damoisele esgarder. [...]
 La vielle ki tant set d'engien
 Et de mal, si k'el livre truis,
 A lués mis son oel au pertruis ;
 Sa damoisele esgarde el baing,
 Et tantost a coisi le saing,
 Et voit sor sa destre mamiele
 Une violete nouviele
 Inde paroir sor la car blanche.
 La vielle vit cele samblanche,
 Molt par li vint a grant merveille.

Le Roman de la Violette, vv. 637-640, 643-652.

Si la simple description de la marque secrète de Liénor satisfaisait aux desseins retors du sénéchal de *Guillaume de Dole*, dans le *Roman de la Violette*, Lisiart obtient des preuves plus sûres grâce au *mireoir*⁸⁷ de Gondrée :

Li quens i met son oel et voit
 Desor sa destre mamelete

⁸⁶ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 456.

⁸⁷ Sur le lien entre la merveille et le spéculaire, voir Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, pp. 135-141 : « Bien que le traitement du thème spéculaire soit relativement stéréotypé, les romans évitent la banalité en réactivant en permanence le rapport, fondé étymologiquement sur un rapport commun avec la vue, de la *merveille* et du miroir. Dès qu'il y a miroir dans un roman, le processus merveilleux se trouve amorcé, même s'il n'est pas développé (p. 136).

Indoier cele vïolette ;
 A la vielle dist : « Gari m'as. »
 Des ore mais, par saint Thumas,
 Sui vos hom ; sachiés de vreté,
 De grant peril m'avés jeté.
 Que par cest saing desraisnerai
 Et del tout dame vous ferai. »

Le Roman de la Violette, vv. 665-673.

Comme Thomas dont il invoque le nom⁸⁸, Lisiart refuse de « croire sans avoir vu » et n'a pas à se prêter au jeu de l'*oïr dire sanz veoir*.

Mais la vue n'est pas le sens le plus sûr, comme le rappelle plus tard le personnage d'Aigline qui se plaint d'avoir été trahie par ses yeux (« mes iex ki qui traïe m'ont », v. 2246). Servant certainement à critiquer en filigrane la *fin'amors* et l'érotique courtoise telle que l'a déclinée Chrétien de Troyes, pour qui les yeux sont « li miroeor au cuer » (*Cligès*, v. 708)⁸⁹ et la source même du sentiment amoureux pour André le Chapelain⁹⁰, le narrateur semble partager les réticences de la demoiselle de Vergy et s'abstient de cautionner la merveille : « Molt par *li* vint à grant merveille » (v. 652), prend-il soin de préciser lorsque Gondrée met l'œil au pertuis, confinant ainsi à la sphère subjective la « merveille » que croit avoir aperçue la vielle rusée. Se dissociant de la réaction et de l'interprétation de Gondrée⁹¹, il choisit plutôt de nommer « saing » (vv. 617, 647, 6233 et 6248) ce qu'elle a vu de l'autre côté de son *mireoir*, optant ainsi pour un terme ambigu dont les occurrences demeurent rares dans la littérature de l'époque.

⁸⁸ « Gari m'as. / Des ore mais, par saint Thumas, / Sui vos hom », *Roman de la Violette*, vv. 697-699.

⁸⁹ *L'Escoufle* retient plutôt l'image de la fenêtre au moment des retrouvailles de Guillaume et Aélis : « Lor regart ont entrelardé / Parmi la fenestre des eus », vv. 7820-7821.

⁹⁰ « Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et imoderata cogitatione formae alterius sexus », Andreas Capellanus, *De Amore*, édition E. Trojel, 1892, reprint Munich, Eidos, 1964, p. 1. (« L'amour est une passion naturelle qui naît de la vue de la beauté de l'autre sexe et de la pensée obsédante de cette beauté. » Par conséquent, l'aveugle est incapable d'aimer : « La cécité est un obstacle à l'amour car un aveugle ne voit pas et, de ce fait, rien de peut provoquer en son esprit de réflexions obsédantes : l'amour ne peut donc naître en lui ») (André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 51).

⁹¹ Le copiste du manuscrit *D* semble trancher, puisqu'il ajoute : « La vielle en fut en grande erranche / Molt par li vint a grant merveille » (v. 651-652), être « en erranche » signifiant à la fois « être en déroute » et « être dans l'erreur ». Le *Roman de la Violette* en prose insistera plutôt l'émerveillement de la vielle : « La vielle, veans celle enseigne, ne s'en pot assés esmerveillier » (f° 11v°).

Le *signum* latin est à la fois une représentation figurative (d'abord une statue et, dès Cicéron, une représentation picturale), une empreinte ou une trace et un signal ou un présage — sens connotés cette fois du côté du surnaturel⁹². L'auteur de la *Violette* semble s'amuser de la polysémie du terme — que conserve la langue vernaculaire⁹³ — et évite de trancher. Les leçons des manuscrits *B* et *C* trahissent d'ailleurs le trouble des copistes qui hésitent entre une « vïolete peinte » (*C*), le « semblant d'une vïolete » (*B*) ou « comme ung brin de vïolete » (*C*). La merveille a donc provoqué, tant chez la vieille traîtresse que chez les copistes, les hésitations attendues.

L'examen lexicologique et sémantique tend à montrer que la merveille infiltre encore l'écriture des romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil. On remarque cependant, dans les quatre romans, une tendance à l'exagération. Une fois encore, Jean Renart se démarque de ses contemporains : dans l'*Escoufle*, près de la moitié des occurrences (40 %) du substantif et de l'adverbe est prise dans des tournures comparatives et superlatives où la merveille, à force d'être toujours (la plus) *grant* devient un peu moins percutante, comme au moment du dénouement des aventures à la cour du comte Saint-Gilles :

Cascune autre merveille *est mendre*
De cesti a esmerveillier (*Escoufle*, vv. 6910-6911).

« Or i revuel aller
Por conter une *grant* merveille » (vv. 7092-7093).

Et puis se dist : « *Grant* merveille oi » (v. 7127).

Mais je cuit que notre ancissor
Ne tot cil qui onques nasquirent
Aussi grant merveille ne virent
Com j'en ai hui une veüe (vv. 7132-7135).

⁹² Jean-Paul Brachet, « Esquisse d'une histoire de lat. *signum* », dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, tome LXVIII, fascicule n° 1, 1994, pp. 33-50.

⁹³ Tobler-Lommatsch relèvent, entre autres, les sens suivants : le substantif *signe* peut renvoyer à une marque ou à un signe (*Zeichen, Anzeichen*) distinctifs (*Erkennungszeichen*) ou merveilleux (*Zeichen eines Wunders*). Il peut aussi servir à désigner le signe de la croix (*Zeichen des Kreuzes*), une constellation (*Sternbild*) ou une horloge (*Glocke*).

Encor est ce *tote la mendre*
 Des merveilles que orrés ja. (vv. 7183-7184).
 Tuit cil qui sont entour le fu
 L'escoutoient a *grant* merveille (v. 7495).
 De coi orés la *grant* merveille
 Et mon anui et mon deshait (vv. 7586-7587).
 Tant me vient plus a *grant* merveille (v. 7773)⁹⁴.

Le recours exagéré aux comparatifs et aux superlatifs témoigne dès lors d'une écriture emphatique qui pourrait bien annoncer la tonalité comique de ces hypertextes qui prendront souvent des allures d'antiromans.

⁹⁴ Voir aussi les vers : 135, 162, 707, 4277, 4612, 5743 et 9056 de l'*Escoufle* ; 1577 et 3366 de *Guillaume de Dole* ; 956, 1094 et 5807 de *Galeran de Bretagne* ; 652, 1138, 3637, 5186 et 4425 du *Roman de la Violette*.

CHAPITRE 2

Le personnel du merveilleux

Dans le chapitre où elle cherche à synthétiser l'art du réalisme selon Jean Renart, Rita Lejeune écrit :

Avant Jean Renart, le réalisme n'existait que par ricochet : ainsi Chrétien fait le tableau d'une ville-type au travail, [...] d'une révolte-type de vilains. Avec Jean Renart, le réalisme devient le principe fondamental de l'œuvre, son « san » et sa « matière » [...] Il fait surgir, vingt, cinquante personnages historiques parmi ses contemporains ; [...] Aussi, adieu les forêts touffues, les landes, la poésie de la mer ; adieu les personnages de rêves, Yseut, Tristan, Yvain, Guenièvre Lancelot... Avec les romans de Jean Renart, voici Conrad, Guillaume, Ysabelle, Liénor¹.

L'insertion dans le récit de personnages historiques et réels a valu aux romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil leur appellation consacrée. Là où Chrétien de Troyes n'aurait produit que des réalités générales incarnées par des « personnages-types », Jean Renart aurait ouvert la *fabula* à l'*historia* et aurait ménagé un espace plus grand aux « héros de famille² ». À la suite de la critique liégeoise, Lydie Louison dresse une liste des caractéristiques essentielles des romans qu'elle rapproche du style gothique et suggère que ces derniers se démarquent, entre autres, par : un programme narratif motivé davantage par les « perceptions et sentiments » des personnages ; la réhabilitation des classes sociales inférieures et du « mérite individuel » ; la « métamorphose de l'aventure, des épreuves et des obstacles, réduits aux aléas de la vie et à des volontés humaines adverses » et, enfin, par la « mort du Héros » au profit de l'« avènement de la pérégrine »³. Réduits à hauteur d'homme, les « romans gothiques » feraient « un savant mélange de vraisemblance et de motivation psychologique, ne laissant plus de zones d'ombre masquer la cause des faits et l'origine ou la nature des êtres »⁴.

¹ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 332.

² Type de héros que Rita Lejeune qualifie aussi de « héros pseudo-historique ». Voir aussi « Jean Renart et le roman réaliste », dans Alexandre Micha (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n° 1, p. 439.

³ Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 902 (où elle dresse la liste des caractéristiques essentielles de l'esthétique gothique).

⁴ *Ibid.*, p. 471.

« Il y avait pourtant », rappellent Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « une autre manière de poser dans (et à) la fiction la question de la vérité que d'en proposer l'aventure interminable » :

Ce fut, au début du XIII^e siècle, concurremment aux mises en prose de Robert de Boron, le parti de Jean Renart, trop vite qualifié par la critique de « réaliste » [...] Dans son dernier roman, Jean Renart s'emploie à faire exister dans la littérature la littérature comme rêve, autrement dit à feindre un monde du quotidien qui à tout moment *se cherche et se trouve un modèle littéraire et se rapporte à lui comme à sa mesure*⁵.

Les personnages des traditions narratives antérieures semblent en effet avoir servi de *modèle littéraire* à l'« autre roman » médiéval puisqu'ils apparaissent encore dans les comparaisons hyperboliques ou les formules laudatives : Charlemagne, Roland, Vivien, Alexandre, Pâris, Hélène, Floire, Blanchefleur, Arthur, Keu, Gauvain, Marc, Tristan, Yseut, Brangien et Lanval servent de jauge aux nouveaux protagonistes qui non seulement leur ressemblent mais les surpassent, tant en matière d'amour que de chevalerie. Condition essentielle à la réalisation de la parodie — que confortent de nombreux renvois au *Roman de Renart* —, l'importante intertextualité a permis aux « nouveaux » romanciers de revendiquer ou de réfuter différentes filiations. Cette critique des seigneurs et des dames du temps jadis s'accompagne d'une réécriture parodique des motifs associés au personnel-type du merveilleux, tant féminin (la fée et la sorcière) que masculin (le géant).

Filiations et détournements : à la cour du roi Arthur

Reconnus pour leurs qualités chevaleresques, les héros de la Table Ronde demeurent l'aune à laquelle doit se mesurer la valeur des nouveaux chevaliers. Normes de perfection, Arthur et Gauvain sont encore utilisés à titre de comparaison par l'auteur de l'*Escoufle* qui ressuscite, l'espace de deux vers, le couple célèbre

⁵ Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « La mise en roman », dans Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 96 (chapitre III). Nous soulignons.

formé par l'oncle et le neveu : lors du combat contre les Turcs à Jérusalem, la dextérité des Normands est telle que « tuit disoient c'estoit Artus / ou Gauvains qui sont revescu » (v. 988-989). La référence romanesque tranche avec la tonalité épique du passage⁶, que vient d'ailleurs renforcer quelques centaines de vers plus loin le renvoi à la bataille de Roncevaux :

Que onques Rollans en bataille
De Renchevax tant n'en ocist,
Ne tot cil que Charles eslist
Por l'arriere garde avec lui.
Escoufle, vv. 1284-1287⁷.

Guillaume de Dole n'a rien à envier aux Normands puisqu'il vaut mieux, soutiennent le narrateur et les personnages, que le neveu de Charlemagne (« Certes Rollanz nel valut onques, / c'est li rubiz, li escharbocles / de toz ciaux que orendroit voie », 2755-2757) et que Vivien (« N'onques Vivïens d'Aleschans / ne fist un jor tant de sa main / com il bee a fere demain », vv. 2304-2306).

Comme le *Cligès* de Chrétien de Troyes, le premier roman de Jean Renart se construit en diptyque et narre le récit des pères avant celui de la progéniture. Il n'est donc pas surprenant que l'« ancienne » matière ne soit vue sous un jour positif que dans la partie du roman consacrée aux exploits de la « première » génération. Au fil

⁶ Les renvois à la matière arthurienne ont parfois de quoi surprendre : ainsi, le seul exploit de Merlin que retient le narrateur de l'*Escoufle* est d'avoir fourni viandes et bons vins à satiété (vv. 1430-1435) :

Ne m'en blasmés pas se jo lais
A raconter la grant richece
Et la pleinté et la largece
Des viandes et des bons vins,
K'ainc, puis que li sages Mellins
Fu mors, nus hom tant n'en dona.

On remarque le même décalage dans cette référence au roi Marc : « Onques voir, puis le tens roi Marc, / Empereres ne sot vuider / Si bien pavellon d'encombrier » (*Guillaume de Dole*, vv. 170-172). Un des grands torts du roi Marc n'était-il pas précisément de ne pas savoir se débarrasser des envieux et des jaloux ? Nicole Chareyron parle, à juste titre, de « comparaisons ironiques » : « Ainsi, par d'innombrables comparaisons ironiques, celui-ci [Jean Renart] fait entrer dans l'œuvre tous les grands textes de la littérature en attribuant à ses héros un ou plusieurs doubles littéraires » (« Voix narrative, fantaisie lyrique et parole dramatique dans une opérette médiévale : *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* de Jean Renart », dans *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees*, *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 133).

⁷ Renvoi précédé, comme dans le corpus épique, par la mention du présumé polythéisme des païens : « Cel jor en ot mout le noaus / Mahons, lor Diex, et Tervagans » (vv. 1267-1268).

de la lecture de l'*Escoufle* et de *Guillaume de Dole*, on voit plutôt se multiplier les comparaisons négatives qui tournent au désavantage des protagonistes arthuriens :

[...] onques li rois Artus
N'ot si grant ost en .j. seul jor,
Com li rois d'Inde le Major [...]
Escoufle, vv. 786-788.

Neïs au tens le roi Artur [...]
N'avint si bele aventure.
Guillaume de Dole, vv. 4681 et 4683.

Alixandres ne Percevaus
N'orent tant d'onor en un jor.
Guillaume de Dole, vv. 2880-2881.

C'est précisément ce rejet de « l'ancienne » matière qui structurera le récit de Gerbert de Montreuil.

Le Roman de la Violette s'ouvre et se clôt par un refus de la matière arthurienne et de son cadre spatio-temporel : aux vers qui, dans le prologue, annonçaient « un conte biel et delitable » qui « n'est pas de la Reonde Table, / Dou roi Artu ne de ses gens » (vv. 33-35), répondent ceux de la fin du récit où, décrivant le faste des noces d'Euriaut et de Gérard, le narrateur prétend que « onques li rois Artus en Gales, / A Pentecouste n'a Nouel / Ne tint onques si riche ostel » (vv. 6588-6590). Si les références à Arthur encadrent le *Roman de la Violette* et lui fournissent, en quelque sorte, son « cadre » générique, il est intéressant de noter qu'elles sont cependant rejetées à l'extérieur de la diégèse : elles viennent avant et après le récit des malheurs de Gérard et d'Euriaut.

Le narrateur de la *Violette* entend plutôt raconter une histoire qui advint jadis, en France, à la cour du bon « rois Looÿs » (v. 65 et 77). « Un jour de Pasques » (v. 79), précise-t-il — mettant ainsi son roman, qui se propose de renouveler le genre, sous le signe de la résurrection —, le roi a réuni sa cour. Rivalisant largement avec les réjouissances sur lesquelles s'ouvriraient autrefois *Guillaume de Dole*, les

festivités du Pont-de-l'Arche rappellent aussi celles qui ont précédé le Déluge⁸ : « Li cours assamble au Pont-de-l'Arche ; / Puis ce di que Nöés fist l'arche / Ne fu cours ou tant eüst gens » (vv. 88-89). Bien qu'elle soit appelée par la rime, la mention de l'arche n'est pas tout à fait innocente et le narrateur semble signaler à l'auditeur/lecteur que son roman se propose de rompre avec un « ancien monde » et qu'il se pose comme un « second déluge » où, une fois encore, les exclus seront plus nombreux que les élus : la *Violette* n'épargnera ni les différentes formes narratives (chansons de geste, lais et romans), ni la tradition lyrique et fera table rase des traditions qui l'ont précédée. Mais le temps d'avant l'Arche, c'est aussi le temps des géants⁹... Au moment où écrit Gerbert de Montreuil, se défendre de *reconter* d'Arthur, ce sera d'abord et avant tout refuser de se prêter au jeu de la merveille.

Pris dans une querelle entre l'ancien et le nouveau monde, les chevaliers démodés de jadis sont donc inlassablement surclassés par les héros « nouveau genre », ne serait-ce qu'en matière de félonie ! Sur le bouclier du traître responsable des malheurs de Liénor se trouve un écusson aux armes du sénéchal d'Arthur :

Cil qui portoit un escucel
Des armes Keu le seneschal
En son escu bouclé d'archal
En ot erroment grant envie.
Guillaume de Dole, vv. 3159-3162.

Suite à cette mise en abyme qui rend bien compte de l'origine du procédé¹⁰, le narrateur souligne que le sénéchal de Dole — qui n'est plus, dès lors, qu'une *enseigne* du très célèbre sénéchal d'Arthur — « fu toz les jors de sa vie / assez plus fel que ne fus Keus » (vv. 3163-3164). À cette technique d'*amplification* ou d'*exagération* répond une technique équivalente qui consiste à *réduire* l'importance des personnages arthuriens et de leurs hauts faits. C'est ce qui arrive à Arthur dans

⁸ « Car en ces jours d'avant le déluge ils étaient en train de manger et de boire, de se marier et de marier, jusqu'au jour où Noé est entré dans l'arche » (Mt 24,38).

⁹ « En ces jours-là il y avait des géants sur la terre... » (Gn 6,4).

¹⁰ Il ne fait donc que reconduire le type du sénéchal félon et, loin d'être individualisé ou de transcrire « une réalité historique qui a conduit Philippe Auguste à ne pas remplacer Thibaut de Blois en 1190 » (Lydie Louison, *op. cit.*, p. 578), il apparaît plutôt comme un « actant stéréotypé ».

le roman de Renaut lorsque, voulant insulter Galeran de Bretagne, Guinant lui jette à la figure le nom du roi de la Table Ronde qui, ironise-t-il, « a tué le chat dans un fier assaut¹¹ » :

Et cil qui jeu souffrir ne puet,
Par si grant ire s'en esmuet,
Qu'il le ledenge de contrueve,
Et le roy Artu li repreuve,
Que le chat occis par enchaus.
Galeran de Bretagne, vv. 5067-5071.

Dans le corpus français antérieur à la rédaction de *Galeran de Bretagne*, seuls le *Roman des Franceis* et la *Bataille Loquifer* (tous deux de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle) mentionnent le Cath Paluc de la tradition galloise¹² : c'est tantôt Arthur, tantôt Rainouart qui doit se mesurer à la bête qui a « teste [...] de chat et coe de lion / cors de cheval et ongles de grifon » (*Bataille Loquifer*, vv. 3791-3792).

Dans *Galeran de Bretagne*, le désamorçage du merveilleux procède à la fois d'une réduction de sens et d'une transposition de registre. Nulle épithète ne vient « grandir » le félin dont même les textes à forte tonalité parodique exploitent le potentiel terrifiant, en décrivant dans le détail son hybridité monstrueuse et en retraçant ses origines surnaturelles, à propos desquelles les versions continentale et insulaire divergent : fruit du viol d'une fée par le nain Gringalet, le « bel enfant » (v. 3807) de la *Bataille Loquifer* est victime du courroux maternel et se voit métamorphosé (temporairement) en monstre. Le Chapalu de la tradition française a donc peu à voir avec le démon aquatique des *Triades galloises*, où il est le fils de la

¹¹ Traduction proposée par Lucien Foulet dans l'« Introduction » à son édition de *Galeran de Bretagne*, p. XI.

¹² Sur le combat mortel entre Arthur et Cath Paluc dans la tradition galloise, voir Emile Freymond, *Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm. Eine Episode der Vulgata Des Livre D'Artus. Die Saga und ihre lokalisierung in Savoyen*, Halle, Niemeyer, 1899. Cette version de la mort d'Arthur se retrouve aussi dans le fragment en moyen haut-allemand de *Manuel und Amande*, édité par Oswald Zingerle (*Zeitschrift für deutsches Alterthum*, t. XXVI, 1882, pp. 297-307). Comme le suggèrent les plus récents éditeurs de la *Suite-Vulgate* du *Merlin*, le chat géant du lac de Lausanne (§787-794) n'est pas sans rappeler le monstre gallois (voir *Les Premiers faits du roi Arthur*, texte établi par Irene Freire-Nunes, présenté par Philippe Walter, traduit et annoté par Anne Berthelot et Philippe Walter, dans *Le Livre du Graal*, édition préparée par Daniel Poirion et publiée sous la direction de Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 1907, § 788, n. 2).

truie Henwen. Guinant ne retient rien de ces sombres histoires familiales et fait de Chapalu le chat qu'Arthur aurait tué « par enchaus » — c'est-à-dire dans un « rude » ou dans un « fier » assaut — ou, si on s'accorde avec la lecture proposée par Emile Freymond, plus proche de la version galloise retenue par André de Coutances dans son *Roman des Franceis*¹³, — le félin responsable de la mort d'Arthur. Peu importe qu'on retienne l'interprétation de Foulet ou celle de Freymond¹⁴, l'essentiel est de remarquer que, de toutes les aventures de la Table Ronde, le présumé Renaut ne mentionne que le combat d'Arthur contre celui qui n'est plus ici qu'un simple chat ; l'idée même d'une lutte, aussi acharnée soi-elle, entre un chevalier et un félin privé de ses attributs terrifiants ne pouvait que provoquer le rire de l'auditeur/lecteur.

La tonalité ludique de la *Bataille Loquifer* désamorçait déjà quelque peu le potentiel fantastique du motif du combat contre un adversaire merveilleux : orchestré par Morgue et ses acolytes *faées*, l'affrontement entre le colosse et le félin monstrueux se déroulait sous l'œil amusé d'Arthur qui pouvait décider, à tout moment, de l'interrompre :

Artus l'antent, si s'an rist et gaba.
 Dient les faees : « Sire, cant vos plaira,
 Et vos volrés, Chapalus s'an rira,
 Et Renoarts si se reposera. »
Bataille Loquifer, vv. 3785-3788.

L'épisode tel que le résume *Galeran de Bretagne* témoigne d'un ludisme accru : mise sous le signe du « jeu » (v. 5067), la *ledenge* n'est motivée que par la susceptibilité de Guinant, mauvais perdant qui vient d'être fait échec et mat par

¹³ Voir les vers 23 à 25 du *Roman des Franceis* d'André de Coutances (édité par Anthony J. Holden, dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Honoré Champion, 1973, pp. 213-233) : « Que boté fu par Capalu / Li reis Artur en la palu. / Et que le chat l'ocist de guerre. » Le poète occitan Peire Cardenal connaissait lui aussi cette version de la mort du roi de la Table Ronde et il y fait référence dans un vers intitulé « Al nom del senhor dreiturier » (XLIII, § 4) : « Mai cant lo rics er d'aisso castiätz, / Venra n'Artus, sel qu'enportet lo catz ».

¹⁴ Emile Freymond interprète le substantif « chat » comme un nominatif et fait de Chapalu le vainqueur (voir « Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm », dans *Beitrag zur romanischen Philologie : Festgabe für Gustav Gröber*, Halle, Niemeyer, 1899, p. 335, note 3).

Galeran et qui se sert du nom d'Arthur pour insulter le chevalier de Bretagne¹⁵. Piqué au vif lorsqu'il entend son partenaire de jeu dénigrer ses origines bretonnes et accuser les Bretons de *recreantise* (« Breton l'apele recreant / Et aux autres Bretons s'esclere » (vv. 5079-5080)¹⁶, Galeran se lance dans une défense et illustration du courage des Bretons et convoque son adversaire en combat singulier avant de convenir avec lui des termes d'un tournoi.

Ce tournoi — auquel prendront part, aux côtés des Bretons, des chevaliers poitevins, français, champenois, flamands et normands — sera à nouveau l'occasion pour le narrateur d'évoquer ce que doit le roman « français » à la matière bretonne. Comme le faisait remarquer Lucien Foulet dans un article paru dans la *Romania* en 1925, les dix compagnons de Bretagne « jettent une note d'étrangeté et de romanesque » et « [o]n remarque vite dans cette liste bigarrée des réminiscences de lectures antérieures »¹⁷. Pour peu qu'on s'intéresse aux jeux intertextuels, cette relative bigarrure s'ordonne et la liste apparaît comme la synthèse des différentes matières par rapport auxquelles cherche à se situer le roman de Renaut :

Dukez y est de Quornehout,
Qui est du linaige au Morhout,
Et siet sur Ferrant de Venise ;
Gornemans de la Male Lice
Y siet sur Malreé le bay ;
Bandons, li filz au duc d'Angay,
Y est sur le courant Liart :
Plus a vermaulx de feu qui art
Yeux et narine et oreilles ;
Li sires del Lit as merveilles,

¹⁵ Reproches qui, dans une certaine mesure, font écho à ceux du *Roman des Franceis*, « satire mordante, peu délicate par moments, dirigée contre les Français par un sujet normand des Plantagenêts » (Anthony J. Holden, *op. cit.*, p. 213).

¹⁶ Incrimination qui constituait le véritable moteur de l'aventure dans *Érec et Énide*.

¹⁷ Lucien Foulet, « Galeran et les dix compagnons de Bretagne », *Romania*, t. 51, 1925, p. 117. Ernest Hoepffner parle, à propos de *Galeran de Bretagne*, d'un « tissu d'emprunts cousus bout à bout » (« Les Lais de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania*, t. 56, 1930, p. 231). Faith Lyons remarque à son tour que « [d]ans *Galeran*, les dix compagnons de Bretagne sont calqués sur les dix compagnons du *Roman de Thèbes*, avec cette différence que Renaut substitue des noms et des sobriquets empruntés au cycle d'Arthur, aux souvenirs antiques et bibliques de son modèle du XII^e siècle » (*Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 79).

Nathanahors d'Esquanaron,
 I siet sur le meilleur vairon
 Qui sur doz eüst onques selle ;
 Sor le Mor y est de Tudele
 Blandins de la Forest Oscure ;
 Li Blonz des Illez d'aventure
 Siet sur le Sor de Portigal ;
 Encoste li le preu Rigal,
 Qui filz est au forestier Blou :
 Oncques en pié n'ot fer ne clou
 Ses destriers Fauveaus de Tolete
 Li fillastres Gorfrain la Brete,
 Porfillionz du Gué Trenchant,
 Arondel y va chevauchant,
 Qui oncques ne goustà d'aveine,
 N'oncques ne fu seigneur de vaine,
 Si court plus que ne vole aronde ;
 Tallas de la Lande Reonde
 Siet sur Volent de Bonivent,
 Qui ne lait a courre pour vent,
 Ne pour montaigne, ne pour roche,
 Quant on le point a droit et broche,
 Sur l'Orgueilleux siet Hardibrans,
 Qui ne veult aller sans deux brans
Galeran de Bretagne, vv. 5615-5648.

La matière tristanienne est convoquée par la mention de la forêt de Cornouailles et du Morholt (vv. 5615-5616), alors que le prénom de Gornemans de la Male Lice renvoie plutôt à l'univers arthurien des romans de Chrétien de Troyes : l'apprentissage de Galeran auprès de Brundoré n'est d'ailleurs pas sans rappeler, comme l'a fait apparaître l'analyse stylistique de Lucien Foulet¹⁸, celui de Perceval auprès de Gornemant de Goort. La matière épique n'est pas en reste et c'est sur le Maure de Tudèle et sur Fauvel de Tolède — cheval appelé à devenir le héros d'un

¹⁸ « Il est visible », écrit Lucien Foulet, « que Gornemant a fourni à l'auteur de *Galeran* l'idée qu'il se fait d'un "gouverneur de jeune prince" » (art. cit., p. 119). Les ressemblances stylistiques se laissent facilement saisir dans les deux passages suivants :

Tt li prodom [Gornemant] s'est abaisiez
 Et li chauce l'esperon destre.
 La costume soloit tes estre.

Qu'il li chauce l'esperon destre,
 Si com la coustume seult estre.

Galeran de Bretagne, vv. 4705-4706.

Le Conte du Graal, vv. 1582-1584.

Avant de devenir un personnage significatif du *Conte du Graal*, Gornemant de Goorst apparaissait déjà dans la liste des chevaliers de la Table Ronde que dressait le narrateur d'*Érec et Énide* (v. 1691).

roman du *bestornement*¹⁹ — que Blandin et Rigal participeront au « tournoiement [...] apres et durs » (vv. 6024-6025).

Personnage secondaire de plusieurs récits, Taulas (v. 5642) est un chevalier arthurien qui apparaît dans l'épisode du Mal Pas dans le *Tristan* de Béroul²⁰ et que mentionnent aussi *Érec et Énide* et *Le Chevalier de la Charrette*. Dans le premier roman de Chrétien de Troyes, le narrateur dresse une liste des chevaliers de la Table Ronde et cite au passage « [...] Taulas / qui oncques d'armes ne fu las » (v. 1725) — vers que reprend, presque à l'identique, *Galeran de Bretagne* : « li preuz Tallaz, / qui des armes n'est oncques laz²¹ » —, alors que dans la *Charrette*, les spectateurs passent en revue les blasons des chevaliers estimés qui participent au Tournoi de Noauz et commentent l'écu de « Taulas de la Déserte » (v. 5814). Habitué des tournois, le personnage réapparaît dans *Meraugis de Portlesguez* sous le nom de Caulas (vv. 288-289), chevalier « mout hardis d'armes » qui remporte le baiser de la dame de Landemore au tournoi de Lindesores. Malgré sa datation problématique²², cet hypotexte semble néanmoins plausible dans la mesure où l'auteur de *Galeran de Bretagne* associe à son tour Taulas à la *lande* : ami de la dame de Landemore dans le roman de Raoul de Houdenc, il se nomme Taulas de la *Lande* Ronde dans le roman de Renaut, surnom qui pourrait être à la fois un rappel de l'origine de son amie dans *Meraugis* et un judicieux détournement de l'appellation de la fameuse Table d'Arthur. Dans *Galeran de Bretagne*, la mention de Lidoine (v. 2034) — que

¹⁹ Voir, entre autres, Jean-Claude Mühlethaler, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.

²⁰ « Gerflet et Cinglor et Ivain, / Tolas et Coris et Vauvain / virent laidier lor conpaignons » (vv. 4057-4059).

²¹ *Galeran de Bretagne*, vv. 5745-5746.

²² Sur les différentes datations qui ont été proposées, voir Alexandre Micha, « Raoul de Houdenc est-il l'auteur de la *Voie de Paradis* et de la *Vengeance Raguidel* ? », dans *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976 [1945], pp. 487-531 et Michelle Szkilnik, « Introduction », dans *Meraugis de Portlesguez. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, édition Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques / Moyen Âge », 2004, pp. 32-36.

Michelle Szkilnik attribue aux strictes nécessités de la rime²³ — vient d'ailleurs renforcer l'hypothèse d'une lecture, par le présumé Renaut, du roman de Raoul de Houdenc²⁴ où elle est l'amie de Meraugis.

Ces maigres renvois ne permettent évidemment pas de trancher quant à la datation exacte de *Meraugis*. Les jeux onomastiques ont néanmoins une résonance particulière dans ce roman qui réfléchit sans cesse à l'adéquation entre le nom et l'*estre* et où le narrateur, à plus de dix reprises²⁵, commente la coïncidence ou le décalage entre le « mot » et la « chose »²⁶. Ainsi, le nom de Dame Gente, qui est « gente et belle [...] a devise » mais qui a le « cuer [...] sans gentillise » (vv. 33-34) ne lui convient que partiellement :

Elle avoit non madame Gente,
Si ressembloit le nom le corps,
De tant com en en voit dehors ;
Mais ne pouoit entrer dedens.

²³ Michelle Szkilnik, art. cit., p. 37 : « Lidoine est d'ailleurs citée au détour d'un vers dans *Galeran de Bretagne* : décrivant la beauté et la richesse de la harpe de l'héroïne Fresne, le narrateur déclare : *Plus riche n'ot oncques Lidoine*. S'agit-il de l'héroïne de Raoul ? Nulle part dans *Meraugis* il n'est question des talents musicaux de Lidoine. Mais l'auteur de *Galeran* avait besoin d'une rime en – *doine* ! »

²⁴ Taulas apparaîtra encore dans le roman de *Hunbaut*. Comme l'auteur de *Galeran de Bretagne* semble connaître l'œuvre de Raoul de Houdenc, doit-on entendre dans le nom de la mère du héros, Ydain, un souvenir de celle qui apparaît dans la *Vengeance Raguidel* ?

²⁵ Sans compter les nombreux jeux homonymiques qu'on remarque d'ailleurs dans le passage cité : Porfillion est le *fillastre* de Gorfrain la Bretonne alors que Gornemans de la *Male Lice* chevauche *Malreé* le bay.

²⁶ Voir aussi les vers 5200-5201 : « Gente, sa mere, a gent le corps / Et semble de grant gentelise ». Le narrateur glosa de la même façon les noms *Biausejour* (vv. 863-865 ; 3000-3003 ; 3680-3681 et 3849-3851), *Fleurie* (vv. 690-694), *Fresne* (vv. 1027-1029 ; 3944-3947 ; 7190-7195) et *Blanche* (vv. 4168-4172). Pour Vincent Rockwell (« Twin Mysteries, "Ceci n'est pas un Fresne" : Rewriting resemblance in *Galeran de Bretagne* », dans Keith Busby et Norris J. Lacy [dir.], *Cunjunctions*, Rodopi, Amsterdam, coll. « Études de Langue et Littérature française », 1994, pp. 487-504), les oppositions entre l'*être* et le *paraître* (entre la moelle et l'écorce [vv. 26-34]) servent en quelque sorte à mener une réflexion philosophique à l'écart de la tradition latine (et érudite) sur les rapports entre le mot et la chose. Elles servent aussi à poser la question de la représentation : « One might be tempted here to find in *Galeran* an anticipation of the first post-modern text inasmuch as it would seem to critique the notion of representation itself » (p. 501) ; « Marie's version of resemblance has been subtly put into question. The promise that, at certain moments, the echoes found in language correspond to those thought to reside in "things" opens in *Galeran* on the questions of reading and interpretation » (p. 504). Voir aussi Anne-Marie Plasson, « L'obsession du reflet dans *Galeran de Bretagne* », dans *Mélanges offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1974, pp. 673-694 (repris dans la traduction de *Galeran de Bretagne* de Jean Dufournet, pp. 181-203.

Galeran de Bretagne, vv. 26-29.

Si ces gloses du narrateur paraissent reconduire dans une large mesure le débat sur les universaux (et plus précisément les thèses réalistes de Guillaume de Champeaux), elles minent du même coup le prétendu « réalisme » littéraire de *Galeran de Bretagne*²⁷. Les hommes de Guinant d'Autriche affronteront des chevaliers aussi peu individualisés que le Sire del Lit as merveilles, le Blonz des Illez d'aventure, Rigal, fils du forestier Blou, et Hardibrant, nouveau « chevalier aux deux épées ». L'origine géographique des personnages demeure tout aussi indéfinie : le passage multiplie les contrées exotiques (l'Espagne, le Portugal et l'Italie) et les différents *loci* aux résonances incontestablement merveilleuses (la Male Lice, la Forest Oscure, les Illez d'aventure, le Gué Tranchant et la Lande Reonde). Comme dans le *Roman de Thèbes*, chaque cheval est doté d'un trait distinctif qui suggère parfois une « surnature » : outre l'extrême rapidité des montures (vv. 5621, 5641, 5644-5646), on remarque encore que Fauvel n'eut jamais « en pié [...] fer ne clou » (v. 5632), qu'Arondel — sorti tout droit du *Roman de Thèbes* (v. 7239) — « oncques ne gousta d'aveine » et que Liart a les yeux et les narines « plus a vermaulx de feu qui art » (v. 5622), souvenir du motif de l'animal cracheur de feu²⁸.

Selon Faith Lyons, *Galeran de Bretagne* se distinguerait des autres romans dits « réalistes » par un « ton idéaliste » qui mêle « le réel et l'imaginaire »²⁹ : contrairement au tournoi de Saint-Trond dans *Guillaume de Dole* — « tableau [...] saisissant de la répartition des alliances à la veille de 1214³⁰ » —, celui de Reims

²⁷ Pour une vue d'ensemble sur la Querelle des universaux, voir Alain de Libera, *La Querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Travaux », 1996 et les actes du colloque qui s'est tenu à l'Université de Caen en mars 2001, Vincent Carraud et Stéphane Chauvier (dir.), *Les Cahiers de philosophie de l'Université de Caen (Le Réalisme des universaux)*, n°s 38-39, 2003.

²⁸ Motif recensé par le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* sous la dénomination ANIMAL-FEU (« Un animal crache du feu »). Voir aussi le motif plus large du CHEVAL-SURNATUREL (« Le caractère surnaturel d'un cheval est marqué par un signe »). Sur le cheval dans la littérature médiévale, voir *Le Cheval dans le monde médiéval*, *Senefiance*, n° 32, 1992.

²⁹ Faith Lyons, *op. cit.*, p. 82.

³⁰ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart...*, p. 130.

sacrifierait les effets de réel au profit du « verbalisme littéraire³¹ ». Il semble plutôt que le présumé Renaut se soit saisi d'un procédé imaginé par l'auteur du *Bel Inconnu*, qui faisait s'affronter différentes générations romanesques au tournoi de Valendon³². Le tournoi devient ainsi, pour l'auteur de *Galeran de Bretagne*, l'occasion de retracer, par la bande, la genèse et la fortune du genre romanesque : la liste qui s'étend des vers 5615 à 5648 évoque à la fois la dette du roman envers l'épopée, les hautes heures de la matière de Bretagne et les voies de renouvellement qu'explorent, depuis la fin du XII^e siècle, ces « antiromanciers » que sont, dans le domaine en langue d'oïl, les auteurs de *Meraugis* et du *Chevalier au deux épées* et, dans le maigre domaine arthurien occitan, celui de *Blandin de Cornouailles* (*Blandin de Cornualha*) à propos duquel Jacques de Caluwé a parlé de « parodie du roman arthurien »³³.

L'auteur du *Roman de la Violette* reprend à son compte le procédé que le *Roman de Thèbes* empruntait à l'épopée. Comme dans *Guillaume de Dole*, la liste des participants inclut un nombre élevé de chevaliers historiques³⁴. À la suite de l'auteur de *Galeran de Bretagne*, Gerbert de Montreuil confronte cependant le roman breton et le « beau jeu » des parodistes : au chevalier « de Bretagne » (v. 5914) qu'il place dans le premier camp répond, dans le second, « li sires de Biaugiu » (v. 5942).

³¹ *Ibid.*, p. 316.

³² Dans *Le Bel Inconnu*, les camps qui s'affrontent semblent s'organiser selon les différentes matières ou les différents genres : on a d'un côté, le camp du roman arthurien (auquel appartiennent, entre autres, le Laid Hardi de Cornouaille, le Roux de Montescler, Perceval, Lancelot et Gauvain) et de l'autre, les héros du récit bref (Grahelens et Guingamor). À ces deux camps s'ajoute celui du roi Marc. Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu*, vv. 5463-5592.

³³ Jacques de Caluwé, « Le roman de *Blandin de Cornouailles* et de Guillot Ardit de Miramar : une parodie du roman arthurien ? », *Cultura Neolatina*, t. 38, 1978, pp. 55-66. Voir aussi le collectif dirigé par Glyn S. Burgess et Karen Pratt, *The Arthur of the French : the Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Arthurian Literature in the Middle Ages », 2006.

³⁴ Pour une lecture historique du tournoi de Saint-Trond, voir John W. Baldwin, « Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond. Une conjonction de l'histoire et de la littérature », *Annales. Économies, Société, Civilisation*, mai-juin, 1990, vol. 45, n° 3, pp. 565-588.

Filiations et détournements : à la cour du roi Marc

Les renvois aux amours tristaniennes se dissimulent parfois sous des allusions très indirectes aux « maus d'amer » et au « mout amer bevrage »³⁵ responsable des souffrances des amants de Cornouailles. Les jeux homonymiques que maîtrisaient à la perfection les amants du fragment de Carlisle hantent l'auteur de *Galeran de Bretagne*, qui fait rimer l'amour (l'amer) avec la mer³⁶ et fait tenir à Frêne des propos semblables aux aveux cachés de Tristan suite à l'absorption du philtre³⁷ : « Ainz me sera pour vous amer / Doulx a souffrir travail amer » (vv. 2229-2230). Ces allusions atteignent leur apogée dans le passage où l'amant éponyme se livre à une « bataille d'Amours » (vv. 2750-2751) qui rappelle le monologue intérieur de Tristan lors de sa nuit de noces avec la « fausse » Yseut³⁸. Suite à une rapide traversée en mer qui le ramène de Grande en Petite Bretagne — navigation dont l'intertexte est clairement signalé par l'homonymie entre l'« amer » et la « mer » (« Que Galeran entre la mer / Qui ne peut oblïer l'amer », vv. 2733-2734) —, Galeran regrette son manque de loyauté à l'égard de Frêne et reprend, en l'inversant, le célèbre chiasme de Marie de France : « Ce me puet bien venir devant / Qu'elle n'est en moy ne j'en li » (vv. 2770-2771). Au premier coup d'œil, le modèle tristanien semble aussi servir de jauge aux amants de l'*Escoufle*. Après le vol de l'anneau par le milan, Guillaume s'inquiète de ne pas soutenir la comparaison avec Tristan et craint qu'à son réveil Aélis ne juge son amour inférieur à celui dont

³⁵ *Guillaume de Dole*, vv. 515, 518 et 3447 ; *Roman de la Violette*, vv. 2379 et 3450.

³⁶ « Donc ay je eü fol cuidier, / fait celle, et vueil boire la mer, / Quant je met peine a vous amer » (vv. 4598-4600). Pour l'auteur de *Galeran*, toutes les amours semblent se vivre en mer : l'*escriu* de Dame Gente raconte « comment Helene fut ravie, / Que Paris emporta par mer, / Par l'outraige de trop amer » (vv. 524-526).

³⁷ Voir *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christine Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, pp. 123-127.

³⁸ Thomas, fragment Sneyd 1, vv. 407-589. Voir aussi *Galeran de Bretagne*, vv. 6834-6853. Sur l'opposition entre Frêne et Fleurie et les rapports avec la légende tristanienne, voir Joan Tasker Grimbert, « The Reception of the Tristan Legend in Renaut' *Galeran de Bretagne* », dans Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), « *De sens rassis* ». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 219-231 : « Speaking of Fleurie he exclaims that if he solemnly consents to marry her, he will be lying since his heart will not be in it. He will be marrying her for her teeth, her eyes, and her mouth, a woman who is but the shadow of his true love » (p. 227).

était capable le neveu du roi Marc : « Or me dira je ne fui mie / De la cortoisie Tristan » (vv. 4616-4617).

La cour du roi Marc, tout comme celle d'Arthur, fait cependant très vite figure de référence dépassée. Aélis et Euriaut, par exemple, n'ont rien à envier aux charmes d'Yseut³⁹, ravalée au rang de chambrière par l'auteur de *Galeran de Bretagne*. Ce dernier se souvient peut-être de la méprise de Kaherdin dans le manuscrit de Strasbourg où, voyant s'approcher le cortège d'Yseut, il confondait les chambrières et les lavandières avec Yseut et sa suivante, Brangien⁴⁰ :

Yseut, ou Lavine, ou Heleine,
Meïssiez de vo cuer arriere,
Aussi com une chamberiere,
Envers Fresne qui tant fu belle.
Galeran de Bretagne, vv. 1222-1225.

De la même façon, les joies amoureuses de Guillaume et Aélis et celles de Conrad et Liénor lors de leur nuit de noces excèdent les jouissances qu'ont pu connaître, selon le narrateur de *Guillaume de Dole*, Tristan, Lanval et vingt autres amants⁴¹ :

Quant Tristrans ama plus Yseut
Et il s'en pot miex aaisier
Et d'acoler et de baisier
Et dou sorplus qu'il i covint,
Et Lanvax, et autretex .XX.
Amant com cil orent esté,
Ce sachiez vos de verité
Ne peüst on apparellier
Lor siecle a cestui de legier.
Guillaume de Dole, vv. 5507-5515.

Si la critique du modèle tristanien passe par des comparaisons hyperboliques, le « nouvel ordre amoureux⁴² » qui se met en place repose aussi sur une dénonciation

³⁹ « Pour veoir celi cui Ysiels / Ne sambla onques de biauté » (*Escoufle*, vv. 8848-8849) et « Antigone n'Iseus la blonde [...] / N'orent pas la dime biauté [à propos d'Euriaut] » (*Roman de la Violette*, vv. 878 et 880) ; voir aussi l'*Escoufle*, vv. 3446-3459.

⁴⁰ Voir Thomas, *Tristan* (manuscrit de Strasbourg), vv. 37-47.

⁴¹ Voir aussi : l'*Escoufle*, vv. 1715-1716 : « N'ains la ou rois Mars prist Yseut / N'ot tant de joie com la eut » (comme dans le *Cligès* de Chrétien de Troyes, la comparaison surprend et on attendrait plutôt le nom de Tristan que celui de Marc) ; vv. 7822-7823 : « [...] onques Yseus / Ne Tristrans n'orent mais tel vie » ; vv. 8775-8776 : « Or saciés, la joie fu mendre / D'Isout quant Tristrans l'enmena » ; et *Galeran de Bretagne*, vv. 1585-1586 : « Car j'ayme assez plus Galeren / Qu'onques Yseut n'ama Tristen : / Bien pouez nommer Tristen lui ».

du *fol amor* que condamnera à son tour, quelques années plus tard, l'« autre » *Roman de la Rose*⁴³.

Comme dans la poésie des troubadours et dans le roman courtois, l'amour conserve ses pouvoirs d'élévation et d'abaissement⁴⁴ : « Jou fui jadis bien an haut tertre / Dont jou sui ore mis aval », se plaint Guillaume (*Escoufle*, vv. 6326-6327). En se faisant « garçon et courliu » (v. 6349), le fils du conseiller de l'empereur de Rome s'est certes montré prêt à s'humilier pour retrouver son amie ; il n'entend pas pour autant se donner la mort, comme l'ont fait Tristan et Pyrame⁴⁵. L'amour mortifère de l'amant ovidien fait d'ailleurs l'objet d'un réquisitoire prosaïque de la part du narrateur qui lui reproche de s'être déterminé sur de simples suppositions et d'avoir agi par *sospechon* et par *cuidier* :

Et Piramus qui la crevace
Trova, ne fu il mors d'amours ?
Ce ne sai [j]e k'ire et dolors
Fait tote rien fole et hardie ;
Por ce ne sai jou que j'en die,
Se ce fu folie u amours.
Pour ce s'uns lions u .j. ors
Ensanglenta .j. touaille
Que savoit [il] que ce fust caille
Qui dut estre Tisbé s'amie ? [...]
Le cuidier et la sospechon
Deüst il bien oster ançois

⁴² C'est là la formule qu'emploie Norris J. Lacy à propos du roman de *Gliglois* (« *Gliglois and Love's New Order* », dans *Philological Quarterly*, vol. 53, n° 3, 1980, pp. 249-256). Faith Lyons inclut *Gliglois* dans le corpus des « romans d'aventure », aux côtés de *Galeran de Bretagne*, *l'Escoufle*, *Guillaume de Dole* et *Jehan et Blonde*, et conclut à son sujet à un « goût du réalisme » (*op. cit.*, p. 56). Dans la mesure où le cadre du récit demeure arthurien, *Gliglois* (composé lui aussi durant la première moitié du XIII^e siècle) n'appartiendrait-il pas plutôt à cette première génération de parodistes qui, comme Païen de Maisières, l'auteur anonyme du *Chevalier à l'Épée* et Raoul de Houdenc, critiquent le roman arthurien « de l'intérieur » en s'en prenant à son représentant exemplaire, Gauvain ?

⁴³ « Ce qui te fet a dolor vivre, / C'est li maus qui amors a non, / Ou il n'a se folie non » (Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, vv. 3038-3040) ; « Mais de la fole amor se gardent / Dont les cuers esprennent et ardent » (Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, vv. 4589-4590).

⁴⁴ L'amour a plusieurs pouvoirs sur l'amant, notamment, comme le dit Cercamon, celui de l'élever ou de l'abaisser (« Car en elle est toute la Grâce / Elle peut m'élever ou m'abaisser ») (cité dans Moshé Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 67).

⁴⁵ Pour Aélis, se jeter à la rivière parce qu'elle vient de perdre son *ami* constituerait un « otrage » (*Escoufle*, v. 4741).

K'il s'ocesist, qu'en nule[s] lois
 Ne doit hom pas vengeance faire
 De cuidier ; ne de cest affaire
 N'en doi jou pas sains conseil dire
 S'amors fu ocoisons u ire
 De sa mort u maleürtés ;
Escoufle, vv. 6360-6369 ; 6372-6379.

Le couple ovidien n'a donc pas meilleure presse que celui de Cornouailles et le narrateur félicite son personnage de ne pas avoir cédé au fol emportement de Pyrame :

Mais [Guillaume] qui .VI. ans a estés
 Esseilliés et en grant dolour,
 S'il vausist, des le premier jour
 K'il la perdi, si fust il mors,
 Mais sospechons et desconfors
 Ne la grant paine qu'il en a
 Ne le pot onques dusque la
 Mener qu'il se vausist ocire.
Escoufle, vv. 6380-6387.

L'intellectualisation de ces amours qui font « tote rien fole et hardie » (v. 6363) et que règle bien souvent un agent merveilleux tend à discréditer l'art d'aimer des « Anciens », que les auteurs s'amuse à associer à l'art de l'*engien*, apanage du célèbre goupil depuis les premières branches du *Roman de Renart*.

Les renards du roman

« La ruse propre du *Roman de Renart* », écrivait Claude Reichler, ce n'est rien d'autre que le dévoiement systématique des genres nobles de la production médiévale [...] La parole littéraire devient l'objet d'un autre récit, qui en démonte les mécanismes⁴⁶. » Les romans en vers du XIII^e ont fait dévier, comme ceux du goupil, le genre romanesque : si la critique des anciens modèles passe par la parodie de certains motifs, la valorisation de la ruse permet elle aussi la dénonciation des

⁴⁶ Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 127.

conventions romanesques surannées⁴⁷. Les jeux intertextuels interpellent dès lors moins un personnage singulier (Renart) que l'essence quasi-allégorique du *renard*.

Phagocytant le discours lyrique et dénonçant l'esthétique de la *fin'amors*, l'auteur du *Roman de la Violette* pousse le déplacement jusqu'à la parodie : jouant le pèlerinage de Renart⁴⁸, Lisiart — à qui Gérard, déguisé en jongleur (vv. 1283-1520), reprochera souvent son *engien*⁴⁹, son *barat*⁵⁰, sa *gille*⁵¹ et même sa *renardie*⁵² — revêt l'habit du pèlerin⁵³ et se présente à la fenêtre d'Euriaut pour lui déclarer son « amour de loin » (vv. 376-400). Ce faux morceau de bravoure lui vaudra les railleries de la dame qui, engagée dans un véritable *jeu parti*, lui répond par une chanson où elle qualifie la plainte de ce « faux amoureux de loin » de « riole » (v. 481) et de parole *gastée* (« Sachiés de voir, c'est parole gastee », v. 449) et, ce faisant, dénonce la stérilité de la parole lyrique et de cette *fin'amors* qui ne sera plus, pour Gérard, que *fin anuit* (v. 4141)⁵⁴. La dame de la *Violette* semble avoir percé à jour la complainte « si fause et si fainte » (v. 473) de l'amant-poète, sous les traits duquel se dissimule ici « le mal trahitour » (v. 305) :

« Ha! sire, ne valt riens cis dis, [...]
 Mon cuers n'est mie si aquis
 Que je, pour la vostre complainte,
 Ki est si fause et si fainte,
 Fesisse la vostre requeste. »

⁴⁷ On remarque un procédé semblable dans le roman parodique arthurien où la valeur de Gauvain se trouve souvent amoindrie parce qu'il recourt à la ruse là où un autre que lui (et parfois lui-même) avait réussi l'épreuve sans le faire. Voir notamment l'épisode de travestissement dans *Méraguez de Portlesguez* (vv. 3334-3351) et le jeu du décapité dans *Hunbaut* (vv. 1500-1539).

⁴⁸ *Le Roman de Renart*, édition et traduction Armand Strubel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, branche IV, « Le Pèlerinage de Renart », pp. 149-161.

⁴⁹ *Le Roman de la Violette*, vv. 5681 et 6099.

⁵⁰ *Ibid.*, v. 6536.

⁵¹ *Ibid.*, v. 308.

⁵² *Ibid.*, vv. 306, 1507 et 3306.

⁵³ « Or oiés dou mal trahitour : / Com perlerins quist son atour, / Aussi com alast Saint-Gille ; / Meslés s'est de malvaie gille » (*ibid.*, vv. 305-308).

⁵⁴ On retrouve un jeu de détournement semblable aux vers 2352 et 2353 où « courtoisie » rime avec « frenesie » : « Fust cheüs en grant *frenesie*. / Mais molt a fait grant *cortoisie* ».

Roman de la Violette, vv. 467 ; 471-474.

Version assombrie du sénéchal de *Dole* — personnage lugubre qui fomentait lui aussi de mortelles trahisons et qui était déjà taxé d'*engin* (v. 3166, 3213 et 4045) et de *boisdie* (v. 3213) —, Lisiart finira pendu à un arbre après avoir été attaché à la queue d'un roncín et traîné par les chemins.

Il n'y a certes rien d'étonnant à ce que le vocabulaire de la *renardie* serve à caractériser des personnages qui remplissent le rôle d'opposants. Les traîtres n'ont cependant pas le monopole de « l'art du faux » et aucun protagoniste de *Guillaume de Dole*, comme l'a montré Roger Dragonetti, n'est aussi blanc qu'il n'y paraît. « Repaire » (vv. 936 et 2954) de la ruse, le *plessié* abrite une mère, « autour de [laquelle] gravitent tous les pièges du récit⁵⁵ », et ses deux enfants experts en ruse : le fils, dont le prénom (*Guillaume*⁵⁶) et le surnom (de Dole < lat. *dolus* [ruse, foruberie]) soulignent doublement la *renardie*⁵⁷, n'a rien à envier à sa sœur, pucelle machiavélique qui accuse à tort le sénéchal de viol, non seulement parce qu'elle désire défendre son honneur mais aussi (si ce n'est surtout) parce qu'elle craint de voir ses rêves de grandeur lui échapper⁵⁸. Au moment où elle apprend que le sénéchal se targue de l'avoir déflorée et que l'empereur, par conséquent, ne prétend plus l'épouser, Liénor s'affole :

S'ele pert le grant segnorage
si come d'estre empereriz,

⁵⁵ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 163.

⁵⁶ « Il vos guile », diront les compagnons de Guillaume de Dole à Nicole (*Guillaume de Dole*, v. 1253).

⁵⁷ Pour une analyse des noms et des surnoms, voir *Le Mirage des sources* de Roger Dragonetti : « Outre le fait que *Dole* entre en consonance avec l'idée de "douleur" (*doloir*, *dol*, *duel*) et de "ruse" (lat. *dolus*), le narrateur en faisant rimer le toponyme avec *dole* (du verbe *doler* au sens de « polir », v. 3655-3656 [mon segnor Guillaume de Dole / que Nature polist et *dole*]) fait de Guillaume un personnage policé et polisson » (p. 158).

⁵⁸ Roger Dragonetti a bien étudié la duplicité de Liénor, « [...] dont le comportement, à la fin du roman, montrera qu'elle a été à bonne école pour ce qui a trait aux diableries et aux astuces » (*ibid.*, p. 164). Sa « série de mensonges », propose-t-il, « suppose un don d'invention peu ordinaire » (*ibid.*, p. 183). Nicole Chareyron souligne, quant à elle, le « fort tempérament » de Liénor (« Voix narrative, fantaisie lyrique et parole dramatique dans une opérette médiévale : *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart », dans « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 129).

bien les a toz morz et traïz
 par son engin li seneschaus.
Guillaume de Dole, vv. 4042-4045.

Le rétablissement de son « honneur » l'inquiète peu — on ne relève d'ailleurs qu'une seule occurrence du terme, en lien avec la réputation collective du clan de Dole : « nos i sauvera noz honors » (v. 4057) — et c'est plutôt la crainte, répétée, de perdre son « grand segnorage »⁵⁹ qui l'amène à ourdir sa vengeance :

« Que vet l'empereres querant,
 font cez borjoises, qui veut feme ?
 Hé Dex, car pregne ceste dame ! »
 Por ce qu'ele [Liénor] crient q'el n'i faille,
 sachiez de voir sanz devinaille,
 en est un poi en esmaiance.
Guillaume de Dole, vv. 4553-4558.

Le *plet*⁶⁰ de Liénor reposera autant sur le « travestissement de la vérité » que sur la « persuasion non fondée »⁶¹ et elle devra, comme la *guivre* et le *goupil*, pervertir le discours de façon à convaincre l'auditoire d'un mensonge.

Dans l'*Escoufle*, l'insistance sur la *gile* des amants de Cornouailles donnait déjà lieu à une redéfinition de l'amour tristanien en termes *renardiens* : « Diex! Fait [Guillaume], com fu sage Yseus / Et Tristans ; tant sorent de gile⁶² » (vv. 3122-3123). Une des scènes gravées sur la coupe d'or du comte Richard présentait d'ailleurs Tristan, « ki trop sot et d'engien et d'art » (v. 615), comme capable d'*engignier* un nain (v. 612) et de tromper ainsi le trompeur par excellence. Ce n'est que grâce à la ruse — qui apparaît très tôt comme un synonyme de sagesse et de

⁵⁹ Cette masculinisation de la dame se traduit par une comparaison — qui tend à la rapprocher de l'Amazone — entre la coiffure et le heaume : « Le hordeïs et la ventaille / enporta jus o tot le heaume, voiant les barons dou roiaume » (vv. 4722-4724).

⁶⁰ Sur l'attribution du *Plait Renart de Dammartin contre Vairon*, son *roncin* à Jean Renart, voir Rita Lejeune, *op. cit.*, pp. 379-406.

⁶¹ Claude Reichler à propos du « Jugement de Renart » dans *op. cit.*, p. 99.

⁶² On dit exactement la même chose du goupil dans la branche VI (« Les Vêpres de Tibert ») : « Et Renars, qui molt sot de guille », v. 162 ; « Et Renars, qui molt sot de guille », v. 1224.

hardiesse⁶³ — que Tristan, Yseut, Kaherdin et Brangien ont pu obtenir leur *deduit*, terme connoté sexuellement depuis ses premières occurrences⁶⁴ :

Las! Jo n'ai sens ne ele aage
De faire autel comme Tristrans.
Il fu par conseil fou lonc tans,
Et mesiaus et faus pelerins.
Tot autretel fist Kahedins
Ançois qu'il fust bien de Brangien.
Ml't orent deduit par engien ;
De tot ce n'ai je riens appris.
Escoufle, vv. 3130-3137.

L'hypertexte médiéval procède une fois de plus par réduction : le groupe adverbial « tot autretel » (v. 3134) tend, d'une part, à mettre sur un pied d'égalité l'amour des amants et celui de leurs serviteurs cauteleux et, d'autre part, à transformer la tragique histoire d'amour et de mort en une simple poursuite des plaisirs sexuels obtenus, comme dans le roman du goupil, à force de brigues et de cabales. En déplorant ne pas avoir appris plus tôt à pratiquer l'*engien* et la feinte (« de tot ce n'ai je rien appris », v. 3137) — art dans lequel Tristan est passé maître, comme le rapportent les *Folies* d'Oxford et de Berne et dont semble se souvenir Jean Renart (vv. 3131 et 3132) —, Guillaume de Montivilliers réduit considérablement la dimension didactique du roman ou, du moins, promeut un enseignement singulier qui présente d'indéniables airs de parenté avec le *Roman de Renart* et les fabliaux. Gombert, par exemple, ne se plaint-il pas d'avoir été « gabez » et « deceüz » par deux clercs qui, grâce à « lor engiens »⁶⁵, ont obtenu leur plaisir de sa femme et de sa fille?

Dans le *Roman de la Violette*, la seule référence directe à la légende tristanienne est associée à l'*engien* : « Plus savoit la vielle d'engien / Qu'entre

⁶³ « Diex! Fait il, com fu sage Yseus / Et Tristrans ; tant sorent de gile [...] / Ml't sorent andui de lor roi, / K'il ert hardis et ele sage » (*Escoufle*, vv. 3122-3123 ; 3128-3129).

⁶⁴ Voir le « Lexique des termes érotiques de l'ancien français » dressé par Francis Gingras dans *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2002, p. 504.

⁶⁵ « Gombert et les deux clercs », vv. 148-149.

Tessala ne Brangien / Ne sorent onques, che m'est vis » (vv. 518-520). Cette insistance sur la ruse tend aussi à rappeler la part la plus sombre de l'histoire des amants illicites rapportée par le *Tristan* de Thomas. Le substantif « engin » et ses dérivés n'apparaissent jamais dans la version de Béroul, alors qu'on en recense trente et une occurrences dans celle de Thomas. Imputé tantôt aux amants, tantôt à leurs serviteurs, l'*engin* est toujours associé aux moments les moins glorieux et les plus amers des amours tristaniennes : soit Brangien surnomme Yseut « Richeu » — entremetteuse du fabliau éponyme — et l'accuse d'avoir eu recours à l'*engin* pour assouvir la *puterie* de Kaherdin⁶⁶, soit Tristan assure au même Kaherdin qu'Yseut saura trouver une ruse pour s'entretenir avec lui⁶⁷, opinion que partage le narrateur puisqu'il précise à son tour que la femme du roi Marc répond « par engaigne » à Cariadoc venu lui annoncer le mariage de Tristan⁶⁸. Des « granz engiens et [des] amours⁶⁹ », l'auteur de l'*Escoufle* semble donc n'avoir retenu que la ruse, valorisation qui étonne peu de la part d'un auteur qui s'est choisi un surnom dans lequel résonne celui du *goupil*.

Des pucelles suspectes

Contrairement à ce que l'on a parfois tenté de démontrer, la *fin'amors* doit être tenue pour un phénomène littéraire plutôt que pour une « éthique vécue ». Sur ce point, Henri Rey-Flaud est catégorique :

Il n'est pas plus radicale méconnaissance de l'amour courtois que de supposer qu'il illustre la relation *historique* de l'homme à la femme au XII^e siècle. Car l'œuvre littéraire (et l'amour courtois n'a pas d'autre support) ne prend corps que dans le champ de l'imaginaire pour traduire la structure du sujet⁷⁰.

⁶⁶ Ms. Douce, vv. 29-36 et 158.

⁶⁷ Ms. Douce, v. 1195.

⁶⁸ Fragment Sneyd 1, v. 865. Brangien accuse aussi sa maîtresse de l'avoir « enginné » pour satisfaire sa propre *malvesté* (ms. Douce, vv. 149, 385 et 422).

⁶⁹ Thomas, *Tristan*, v. 1585.

⁷⁰ Henri Rey-Flaud, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin Éditeur, coll. « Bibliothèque des Analytica », 1983, p. 30.

Dans la *fin'amor*, le triangle amoureux — forcément adultère — s'organise à partir des figures de la dame, de son seigneur (*dominus*) et de l'amant-poète. Soumis à un seul amour — celui pour sa *domina* —, l'amant est en quête du *joy*, mot-valise provençal qui résulte du télescopage de deux notions, « *jocus* » (le jeu) et « *gaudium* » (la joie). Alors que la critique a tendance à parler d'une union strictement spirituelle, le but véritable de l'amant semble bien être l'union charnelle avec sa dame. Parler d'un amour chaste, ce serait donc faire violence au sens le plus évident qui se dégage de la lecture des textes⁷¹. Le désir de l'homme, écrit Henri Rey-Flaud, s'y donne cependant comme « fondamentalement impossible » :

le troubadour trouve sa jouissance dans l'asymptote d'un désir impossible, maintenu dans une rétention délicate et douloureuse au seuil de la transgression. [...] La jouissance du troubadour n'est que l'arrêt au bord d'une jouissance interdite⁷².

Récupérée par le domaine d'oïl, l'esthétique des troubadours se transforme : la dame des romans n'est certes plus cet écran vierge — cette « Femme Absolue⁷³ » — sur lequel le troubadour projetait son désir. Elle n'eut pu survivre à ce statut de « femme de papier » et pour que se construise une trame narrative, il fallait que se rompe la circularité du désir. Dans l'amour chevaleresque, remarque Henri Rey-Flaud, le « champ du désir⁷⁴ » s'ouvre aux amants, par le biais, notamment, du merveilleux. Objet de vénération et d'angoisse, la Dame prendra tantôt les traits de la « femme séduisante », tantôt ceux de la « femme malfaisante »⁷⁵.

⁷¹ C'est ce que fait parfois René Nelli qui ne veut voir, dans la « sensualité » souvent évidente (si ce n'est « crue ») des poèmes de Guillaume IX, qu'un « accident » de parcours, qu'une trace de la « brutalité » chevaleresque : « Chez Guillaume IX, le premier troubadour, nous allons voir que les tendances chevaleresques — bien que déjà mêlées d'éléments courtois — gênent le mouvement ascendant de l'amour vers sa propre purification », dans *L'Érotique des troubadours*, t. I, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1974, p. 134.

⁷² Henri Rey-Flaud, *op. cit.*, p. 24.

⁷³ *Ibid.*, p. 16.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁵ Philippe Ménard : « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes : les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », dans Aimé Petit (dir.), *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, t. 7, 1989, pp. 5-17. Voir aussi Laurence Harf-Lancher, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1984 ; Pierre Gallais, *La Fée à la fontaine et à l'arbre, un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992 ; Francis Gingras, *op. cit.*, pp. 119-161 (chapitre 3 : « De la dame courtoise à la femme magique »).

Liénor et Euriaut ont, chacune à leur tour, fait l'objet d'études cherchant à démasquer les personnages historiques se dissimulant sous leurs airs trop fictifs. Ainsi, aux origines littéraires de Liénor — retracées, entre autres, par Michel Zink, Emmanuèle Baumgartner et Claude Lachet⁷⁶ —, on continue de préférer celles, historiques, qui en font la fille aînée de Philippe de Souabe et la femme de l'empereur Othon IV de Brunswick, Béatrice de Souabe⁷⁷. Transposition littéraire de Marie de Ponthieu, à qui Gerbert de Montreuil dédie son *Roman de la Violette*, Euriaut revivrait pour sa part les hauts et les bas de la vie de l'épouse de Simon de Dammartin : « [The] connection between Marie and Euriaut suggests that Gerbert wanted the audience to see Euriaut as an analogue of Marie, and to see the *Violette* as a "narratization" of Marie's story⁷⁸. » Conclure ainsi à la « transcription littéraire⁷⁹ » ou, pour reprendre la terminologie de Kara Doyle, à la « narratization⁸⁰ » d'un personnage historique, tend à faire oublier l'attribut qui caractérise le mieux les pucelles singulières que sont Liénor et Euriaut. Ne se distinguent-elles pas d'abord par le dessin indélébile d'une fleur qui orne la cuisse de la première et le sein de la seconde ? On se souviendra du reste que la sœur de

⁷⁶ Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979, pp. 29-31 ; Emmanuèle Baumgartner, « Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* », *Romance Philology*, t. 35, 1981, pp. 264-265 ; Claude Lachet, « Présence de Liénor dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », dans Jean-Claude Aubailly et al. (dir.), *Et c'est la fin pour quoy somes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Honoré Champion, 1993, t. 2, pp. 813-825. Voir aussi Kathy Krause, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the Roman de la Violette*, University of Pennsylvania, 1993.

⁷⁷ Identification proposée par Rita Lejeune en 1935 et reprise par Lydie Louison : « Jean Renart s'est manifestement inspiré des détails de cet événement historique [le mariage de Béatrice et de l'empereur, en 1209]. Il a puisé dans la réalité contemporaine plus que dans les matières léguées par les prédécesseurs. Cet arrière-plan historique confère une dimension hors du commun à Liénor, personnage qu'on a dit sorti tout droit des chansons de toile, des pastourelles, des rondets de carole ou d'un lai » (*op. cit.*, p. 297).

⁷⁸ Kara Doyle, « "Narratizing" Marie of Ponthieu », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, printemps 2004, vol. 30, n° 1, p. 40. Selon Kara Doyle, ce qui différencie le *Roman de la Violette* des autres textes appartenant au cycle de la gageure est : « its historical connection to the life of a real woman — Marie of Ponthieu » (p. 39).

⁷⁹ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 297.

⁸⁰ Kara Doyle définit le terme de la façon suivante : « the medieval urge to refigure historical events by imposing a pre-existing narrative structure upon them, an act I will call "narratizing" » (*art. cit.*, p. 30).

Guillaume de Dole, en se surnommant elle-même la pucelle à *la rose* (v. 5040), semble se définir d'abord par cette caractéristique qui l'isole du commun des mortels. Vues à travers la lunette de l'Histoire, la rose et la violette — objets de l'émerveillement des protagonistes —, n'apparaissent plus que comme les relents d'un merveilleux dont ne se seraient pas encore tout à fait débarrassés les « pionniers » du réalisme, art appelé à se perfectionner au cours des siècles si l'on se fie au modèle téléologique élaboré par les tenants de la thèse « réaliste ».

On a déjà montré que l'arrivée de Liénor à la cour de Conrad respecte le processus narratif du merveilleux. Le parallèle frappant entre cette scène et le cortège de l'amie de Lanval — que l'auteur de *Guillaume de Dole* cite au vers 5511 — mérite lui aussi d'être étudié de plus près, dans une perspective non plus historique — qui voudrait y retrouver le souvenir de la visite de la toute jeune Béatrice de Souabe à la cour de son futur époux⁸¹ — mais intertextuelle. Dans le lai autant que dans le roman, l'aventure trouve son dénouement lorsque la dame se présente devant une assemblée de hauts dignitaires afin de se défendre (ou, comme dans le lai de Marie France, de défendre l'amant) contre de fausses accusations. Dans les deux cas, le narrateur insiste sur le riche harnachement du palefroi (*Lanval*, vv. 551-558 et *Guillaume de Dole*, vv. 4483-4502) et souligne la beauté hors du commun de l'héroïne. Pucelles à la nuque plus blanche que neige⁸², les deux jeunes filles jouent de leurs charmes et, dans un même geste sensuel, se dénudent un peu et

⁸¹ « Le 11 novembre 1208, dans la première Diète tenue par Othon IV à Francfort, l'évêque de Spire Conrad consuisit lui-même Béatrice, la fille aînée de Philippe de Souabe, âgée seulement de onze ans, au milieu de l'assemblée des princes, devant le roi. Là, d'une voix assurée, la toute jeune fille réclama justice contre l'assassin de son père. Les princes, profondément émus à la vue de ce spectacle, appuyèrent sa requête » (Lejeune, cité dans Louison, p. 297). Daniel Poirion associe directement ces scènes où l'amante se présente à la cour au merveilleux : « C'est toute la scène de la tente, et le retour de la demoiselle à la scène finale, qui se rattachent directement à une thématique merveilleuse » (*Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1982, p. 53).

⁸² « Le col plus blanc que neif sur branche » (*Lanval*, v. 546) ; et « Li couls fu lons et gras et blans » et « [...] le col plus blanc que n'est nois », *Guillaume de Dole*, v. 4367 et 4647.

fournissent ainsi aux nombreux spectateurs médusés le plaisir d'entrevoir leur chair :

Ele iert vestue en itel guise
De chainse blanc e de chemise
Que tuz les costez li pareient,
Ki de deus parz laciéz esteient. [...]
Si manteus fu de purpre bis ;
Les pans en ot entour li mis. [...]
Devant le rei est descendue,
Si que de tuz iert bien veüe.
Sun mantel ad laissié cheir,
Que mieux la peüssent veer.

Marie de France, *Lanval*, vv. 559-562 ; 571-572 ; 603-606.

Tout avoit, desus la ceinture,
Descouvert le piz et le cors,
Et s'avoit andeus les acors
De son mantel par devant li.
Et savez qui mout l'abeli ?
Qu'el ot descouvert son visage.
S'ot mise une main a s'atache
Et si tint a l'autre sa resne. [...]
Guillaume de Dole, vv. 4529-4535.

Les descriptions participent ici d'un merveilleux hyperbolique où l'excessive richesse de la monture, la beauté extraordinaire de l'amie⁸³, l'érotisme marqué et la blancheur de la peau jouent le rôle de motifs indiciels qui servent à laisser pressentir le surnaturel :

Le merveilleux est [alors] une question de degré. La nature féerique du personnage est révélée par un détail qui porte sur la qualité considérée à un degré extrême d'excellence, et lui confère ainsi valeur de superlatif, bien au-delà des possibilités reconnues aux simples mortels⁸⁴.

On pourrait même avancer que dans *Guillaume de Dole* le nom d'*Artur* (vv. 4618 et 4681), encore associé à l'*aventure*, fait figure de parasynonyme qui infléchit l'interprétation dans le sens du surnaturel :

Puis cele heure que Dex fu nez,
neïs au tens le roi Artur,
ne sai se c'est par vostre eür,
n'avint aussi bele aventure,

⁸³ « C'est un trait constant dans le folklore, comme dans la littérature écrite, que cette somptuosité des parures : la beauté de la fée est indissociable de la richesse et du luxe qui l'entourent » (Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 89).

⁸⁴ Francis Dubost, « Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 54.

Guillaume de Dole, vv. 4680-4683.

Les « chevaliers de hanz lignages » (v. 4613) insistaient d'ailleurs, quelques vers auparavant, sur les airs suspects de la jeune fille, qui semble surgir d'un *ailleurs* et d'un *autrefois* (relativement) lointains :

« Tex puceles soloient venir
ça en arrier, por esbaudir,
a la court le bon roi Artu, »
font cil qui tienent a vertu
ou a mout bel enchantement.

Guillaume de Dole, vv. 4617-4621.

Le rapprochement avec la cour et le temps d'Arthur sème le doute quant à la nature réelle de Liénor. Soupçonnée peu après d'avoir, « par enchantement », *tresgeté* une ceinture au sénéchal (vv. 4962-4963)⁸⁵ — terme que se partagent les domaines de l'orfèvrerie et de la magie —, elle s'apparente à ces demoiselles qui, comme l'amie *faée* de Lanval, entretiennent des liens étroits avec l'Autre Monde, affiliation que vient renforcer la description de la robe « bele a merveille » (v. 4651) qu'elle revêt le jour de ses noces et qu'a tissée une fée de Pouille (vv. 4651 et 5328).

La scène telle qu'elle se présente dans *Guillaume de Dole* convoque les deux registres de la merveille : le merveilleux dépend autant de la *subjectivité* des spectateurs qui concluent à une appartenance surnaturelle, que des indices *objectifs* auxquels se laisse reconnaître le surnaturel (le blanc, la beauté et la richesse excessives de la dame et de sa monture ainsi que le drap de Pouille). La tension entre les deux registres tend à transférer les doutes des personnages sur l'auditeur/lecteur et à le laisser dans l'indécision. Bien qu'il possède un surplus de savoir par rapport aux spectateurs — il sait, par exemple, que Liénor *n'a pas* « tresgeté » la ceinture à l'accusé —, il est néanmoins aux prises avec des indices qui viennent brouiller les pistes du « réalisme », tel ce drap « quë une fee ouvra » (v. 5324), témoin de l'existence d'un Autre Monde ou, du moins, de la possibilité

⁸⁵ Terme dont les occurrences en lien avec la magie demeurent rares. On en trouve un autre exemple dans les *Miracles* de Gautier de Coincy : « Au menestrel dist que bien sache / Que ne fu pas tex tresgeterres / Symons Magus li enchanterres », *Les Miracles de Nostre Dame*, édition Victor Frederic Koenig, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970, t. 4, vv. 108-110.

d'un monde contigu auquel pourrait bien appartenir, par exemple, la maison forte de Dole où loge une « merveilleuse femme » (v. 1132) qui croit nécessaire de protéger sa fille des regards indiscrets. La merveille recouvre donc sa fonction première et arrive à susciter l'interrogation, tant dans le récit qu'au moment de la réception.

Aux noces de Liénor, la cour de Conrad manifeste la plus grande joie que l'on a connue depuis le temps d'Alexandre (v. 5320). Sur la robe de la future impératrice est brodée l'histoire de la naissance et de l'enlèvement d'Hélène ainsi qu'un résumé en *ymages* de la Guerre de Troie (vv. 5332-5350). La matière antique n'est cependant citée que pour être aussitôt rejetée et le narrateur laisse entendre que c'est son héroïne, destinée à dépasser celle dont s'est épris Paris, qui doit être prisée plutôt que ces « anciennes » histoires brodées à son *harnués* par une quelconque fée de Pouille :

D'un drap quë une fee ouvra
Fu vestue l'empereriz ; [...]
Mout se pot bien consirer d'autre
Robe vestir, qui celë ot.
Nus ne la voit qui ne la lot,
Que trop en ert l'ouvraigne chiere.
Mes chascuns prise plus sa chiere
Et sa biauté que son harnués.
Guillaume de Dole, vv. 5324-5325 ; 5356-5361.

S'il a longuement vanté la *chiere* et la *biauté* de celle qui, faut-il le rappeler, ne se présente à la cour que sous l'impulsion de mobiles bien de *ce* monde — s'assurer la gouverne d'un royaume qu'a failli lui coûter la parole calomniatrice du sénéchal —, il n'en formule pas moins deux remarques qui viennent relativiser les charmes de Liénor (et qui contredisent le portrait que dressait Jouglet aux vers 713-722) :

Li couls fu lons et gras et blans
Par reson, *sanz gorme et sanz frence.*
Guillaume de Dole, vv. 4367-4368.
Si dolente, si exploree [Liénor] [...]
Issu dou conseil de la chambre,
Cele qui n'ert torte ne chambre
Avisa bien li qex c'estoit...
Guillaume de Dole, vv. 4709 ; 4713-4716.

Cette distance amusée à l'égard de l'héroïne — dont la beauté se résume à n'avoir ni rides, ni scrofules et à n'être ni bossue, ni difforme — était déjà perceptible dans l'*Escoufle*.

Abandonnée par Guillaume qui tente de récupérer l'aumônière, Aélis se réveille au bord de la *fontaine* où elle s'était endormie, presque nue⁸⁶, entre les bras de son ami. Inquiète⁸⁷, elle regarde « contreval » (v. 4660) — lieu traditionnel du surgissement de la merveille — et, ne voyant pas revenir Guillaume, se laisse aller à sa douleur. La plainte de la jeune fille permet de voir comment la parodie peut fonctionner à partir du déplacement et de la condensation de divers éléments empruntés à la tradition. Le motif narratif de la pucelle *desconfortee* est soumis au jeu de l'exagération : ses évanouissements répétés — six pâmoisons en moins de cinquante vers⁸⁸ ! — produisent un effet comique de « mécanisation du vivant⁸⁹ ». Bien que le narrateur précise que la « dolors [d'Aélis] croist tant et avive » (v. 4716), force est néanmoins de constater que l'accroissement de sa souffrance est inversement proportionnel à la gravité des mobiles de sa désolation. Craignant d'abord que Guillaume n'ait été enlevé par les émissaires de son père qui auraient cherché à la punir en la contraignant à vivre comme « fole menestrel » (v. 4672), elle regrette ensuite le luxe auquel l'avait habituée son statut à la cour de Rome et auquel elle a dû renoncer en troquant, à la demande de Guillaume, ses toilettes de Syrie contre une vulgaire bure (v. 4728-4729). Prête à se jeter à la rivière, elle se ravise au dernier moment et la suite de sa plainte parachève la dégradation que l'on

⁸⁶ Aussitôt arrivée sur les lieux du pique-nique, Aélis se dévêt : « « La pucele s'est estendue / As flourete et au deduit. / Por le chaut qui li grieve et nuit / Tolt sa chape et sa jupe fors / Ele remest em pur le cors, / Toute desli[i]e et desçainte » (vv. 4412-4417).

⁸⁷ Ne voyant pas Guillaume à ses côtés, « ele se lieve de peür » (v. 4657).

⁸⁸ « Elle se pasme en .j. randon / .v. fois ains qu'ele se redrest. » (vv. 4718-4719) et « Que que esta / Devant son mul trestoute droite / La dolors la ra si destroite / Qu'ele rechiet pasmee a terre » (vv. 4758-4761).

⁸⁹ « [C]'est une espèce d'automatisme qui nous fait rire. Les attitudes, gestes et mouvements du corps humains sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique, à un pantin articulé », Henri Bergson, *Le Rire (Essai sur la signification du comique)*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972 [1901], p. 23.

voyait se profiler depuis son réveil. La plus grande douleur ? Devoir se charger de son bagage et du harnachement de son mulet, ce qui provoque une nouvelle pâmoison :

« Lasse! Fait ele, quel dolor,
Que besoins me fait entremetre
De trosser et de mon frain metre!
Mout le m'a tost souffraite apris. » [...]
La dolors la ra si destroite
Qu'ele rechiet pasmee a terre.
Escoufle, vv. 4752-4755 ; 4760-4761.

C'est dans cet état que la surprend le *vassal* qui marche, seul, le long de la rivière. Certes, la scène ne respecte pas dans le détail le schéma mélusinien tel que défini par Laurence Harf-Lancner⁹⁰. On en devine néanmoins la structure sous l'élément aquatique (la *fontaine* et la *riviere*), la solitude du jeune homme — état qui le prédispose à la rencontre merveilleuse — et la passion soudaine qui s'empare de lui⁹¹ :

Un vassax qui va la riviere
Choisi le mul et la pucele.
Il ne sot pas que ce fust cele
Ki en li ot toutes biautés.
A poi que li muls n'est montés
Sor li quant cil vient cele part [...]
Mout la en son cuer enamee
Por ce que si bele la voit [...]
Mout par li grieve en son corage
Por ce qu'il n'ot ainc mais veüe
Si bele riens. En sa veüe
Se peüst bien uns hom mirer.
Escoufle, vv. 4764-4769 ; 4774-4775 ; 4810-4813.

L'imprécision du vocabulaire (« si bele riens ») et la prégnance du champ lexical du regard (*choisi*, *voit*, *veüe*, *mirer*) tendent à « hisser » Aélis « au rang des figures surnaturelles »⁹² et amorcent le processus merveilleux. Rappel de l'étymologie de la

⁹⁰ Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*

⁹¹ Voir les pages que Laurence Harf-Lancner consacre à la naissance de l'amour et au pacte entre les amants dans le schéma mélusinien : « Une passion soudaine pour la belle inconnue s'empare du jeune homme » (*op. cit.*, pp. 92-102).

⁹² Formulation à laquelle recourt Christine Ferlampin-Acher pour rendre compte des portraits féminins : « Les créatures merveilleuses sont donc peintes comme des mortelles (par souci de rationalisation peut-être) tandis que le regard de leurs admirateurs hissent les simples femmes au rang

merveille (< *mirari*), le verbe « mirer » ouvre pour sa part sur un « merveilleux potentiel⁹³ » qu'alimentera aussi l'entretien entre le *vassal* et la mystérieuse inconnue.

Le jeune homme formule à propos d'Aélis les même questions que Lanval lorsque, voyant s'approcher les suivantes de la fée, il avouait à Gauvain ignorer l'identité et la provenance des deux pucelles : « Il lur ad dit ne seit ki sunt / Ne dunt vienent ne eles vunt » (vv. 483-484)⁹⁴. Reprises par le *vassal*, ces interrogations tendent à jeter le doute sur l'*estre* véritable d'Aélis et font croire, ne serait-ce que pour quelques vers, à une appartenance féerique :

Et se li prie doucement
 Qu'ele li die dont el vient
 Et qui ele est, et dont ch'avient
 Qu'ele est si triste et si dolente. [...]
 Et si li proie bel et gent,
 Por Dieu, que le laist a enquerre
 Dont ele vient ne de quel terre,
 Ne dont ele est norrie et nee ;
Escoufle, vv. 4792-4795 ; 4800-4803⁹⁵.

Vêtue d'une *blanche chemise* (v. 4471), Aélis gît aux pieds d'un mulet nerveux qui se jette sur elle lorsqu'il voit arriver le jeune homme, ce qui rappelle le motif de l'animal qui pressent le danger (que Stith Thompson classe sous la cote B 773 : « animal with human motions »)⁹⁶. Le refus obstiné de la jeune fille de « noumer

des figures surnaturelles. Il ne semble donc pas exister de topique propre à la beauté merveilleuse. Comme dans un rêve nervalien, toutes les femmes, quelle que soit leur nature, se ressemblent et leur séduction les métamorphoses en *merveilles* » (*Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 143).

⁹³ *Ibid.*, p. 136.

⁹⁴ Il s'agit là des questions typiques que formulent les personnages lorsqu'ils sont confrontés à des êtres dont ils ignorent l'origine. Par exemple, ce n'est qu'une fois rassuré sur l'être et l'origine des chevaliers qui viennent de se présenter chez lui qu'Oëtès, dans le *Roman de Troie*, les accueille : « Quant li reis sot qui il esteint, / Ou aleient e dont veneient, / Honora les de grant manière » (vv. 1201-1203).

⁹⁵ Quelques vers plus loin, le *vassal*, médusé, n'ose plus lui demander « son non ne son estre » (v. 4825). Cependant, une fois ressaisi, il insiste lourdement : « Dame, dont je ne sai le non, / Fait li vallés, moult par me poise / Ke vos n'estes de tant cortoise / Que je seïsse qui vos estes » (vv. 4842-4845) ; « Certes, fait il, de vostre non / Avroie je ml't grignor joie / Que des besans, se jel savoie » (vv. 4856-4858).

⁹⁶ « A poi que li muls n'est montés / Sor li quant cil vient cele part » (vv. 4768-4769). Le motif apparaissait déjà dans *Lanval* : une fois que Lanval a mis pied à terre au bord de « l'ewe curant »

son non ne son lignage » (v. 4809) et la multiplication des motifs indiciels (la fontaine, le blanc de la chair [v. 4821] et du vêtement et la curieuse réaction du mulet) ajoutent d'ailleurs à l'incertitude. Cet épisode en apparence inutile, qui se termine d'ailleurs en queue de poisson, n'aurait-il donc servi qu'à laisser affleurer le motif de la fée à la fontaine ? Comme dans les œuvres qui reprennent le schéma mélusinien, la rencontre maintient longtemps le « prudent anonymat⁹⁷ » derrière lequel se retranche d'ordinaire la fée : ennuyée par l'insistance du jeune homme, Aélis lui offre d'abord deux besants pour le dissuader de poursuivre son interrogatoire (« k'avés vos a faire, / [...] de mon estre savoir », v. 4848-4849) et, agacée par ses questions, finit par lui révéler « de son couvine une partie » (v. 4861). Cette reprise ludique des motifs de la pucelle *desconfortee* et de la fée à la fontaine cédera le pas à une parodie plus percutante dans le *Roman de la Violette*.

Filles légères et sorcières fanées

Euriaut est couverte d'opprobre — comme le sont aussi Bethsabée et Suzanne, dans la tradition biblique⁹⁸ — pour avoir été surprise en train de se baigner. Procédant à une inversion du schéma mélusinien — où c'est la fée et non l'ami qui impose le tabou —, l'auteur de la *Violette* se propose aussi de faire voir, à l'auditeur/lecteur, ce qui se cache sous les dehors policés de la fée. Comme dans les lais de *Lanval* et de *Graelent*, où le chevalier s'attire les foudres de son amante surnaturelle pour avoir dévoilé ses charmes à la cour, c'est, ici aussi, la beauté hors de l'ordinaire d'Euriaut qui causera la perte (momentanée) de Gérard.

Gratifiée du physique de l'emploi, Euraut sera découverte, par le Duc de Metz, en « Bourgoigne le salvage ». Le duc dit y avoir trouvé « en un parfont boscage / la plus tres biele creature / que onques mais formast nature » (vv. 5136-

(v. 45) où il rencontre deux demoiselles qui le mèneront vers son amie, son cheval « tremble forment » (v. 46).

⁹⁷ Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 91.

⁹⁸ 2 S, 11 et Dn gr.

5139). Ses « accointances » avec les êtres inquiétants qui peuvent surgir des « parfont boschage » avaient d'ailleurs été révélées dans le passage où, voyant surgir un *serpent* (v. 1033) (un « dyable », v. 1043), elle ordonnait à Gérard de la quitter et de s'enfuir, un peu comme si elle possédait les aptitudes devant lui permettre de terrasser son dragon. Lorsque le Duc de Metz aperçoit Euriaut pour la première fois, elle est étendue sous un peuplier *blanc* et sa chair *blanche* est devenue livide. D'un côté de son corps se trouve le cadavre du dragon tué par Gérard et de l'autre, un palefroï noir et blanc.

Multipliant les indices qui d'une appartenance féerique, le narrateur procède cependant encore une fois au désamorçage du merveilleux. Confrontée au duc désireux de la prendre pour épouse, Euriaut lui propose de lui raconter son *affaire* et jure de la main *destre* (v. 1192) qu'elle est « femme legiere » (v. 1199), fille d'un charretier — comment ne pas songer au chevalier qui, par amour pour la reine, a accepté de monter dans la charrette d'infamie ?⁹⁹ — et amie d'un voleur de grands chemins. « Vous n'avez », assure-t-elle au duc de Metz, « de tel femme mestier. / Recommenchier voel mon mestier » (vv. 1215-1216). Tout était donc en place pour que l'on voie se mouvoir, dans la fiction de Gerbert de Montreuil, la fée traditionnelle des lais et des romans courtois. Ne commentant pas le mensonge d'Euriaut, le narrateur ne départage jamais le vrai du faux dans l'histoire qu'elle raconte au duc. Une fois de plus, il joue des ambiguïtés et laisse entendre que, sous ces pucelles *faées* qui offrent leur corps, sans trop de scrupule, aux heureux chevaliers qui les surprennent nues à la fontaine, se cachent peut-être de simples femmes aux mœurs (trop) légères¹⁰⁰.

La fée, on s'en doute, a son pendant maléfique. Il incombe souvent aux femmes de la première génération de jouer ce rôle ingrat : Dame Gente — « la

⁹⁹ La charrette réapparaît dans le mensonge de Gérard de Nevers aux vers 3274 à 3280.

¹⁰⁰ Ce que laissent d'ailleurs entendre les propos de Guillaume de Dole et de son neveu qui, croyant que Liénor s'est donnée au sénéchal, la traitent tour à tour de « vieus », de « jaianz », de « jaieus » (v. 3806) et de « vils bordeliere » (v. 3809). Voir *infra*, chapitre 3, p. 177.

mere / qui pleine est de douceur amere » (vv. 559-560) — est qualifiée de *monstre* et de *strige* par le narrateur :

Dont la doit l'en appeller monstre,
Car elle pert le non de mere
Quant el porte mamelle amere
Et devient marrastre et estrie.
Galeran de Bretagne, vv. 584-587.

Procédant à un noircissement de la dame de Dole — « chetive vielle hors dou sens » (v. 3378) qui est responsable, dans le roman de Jean Renart, des déboires de sa fille¹⁰¹ — Gerbert de Montreuil fera quant à lui de l'adjuvant du traître une « sorcière ». C'est d'ailleurs dans la *Continuation du Perceval* de Gerbert de Montreuil qu'apparaît pour la première fois, comme le note Francis Gingras, « le prototype de la sorcière clairement néfaste au héros¹⁰² ». Gondrée n'a cependant plus rien de ces figures inquiétantes (mais peu nombreuses dans la littérature de l'époque) qui ont tant fasciné Michelet.

La « sorchiere » du *Roman de la Violette* apparaît d'abord comme une figure menaçante :

La vieille, qui maistresse fu
Oriaut, sist dalés le fu ;
Laide et obscure avoit la chiere,
Molt estoit desloiaus sorchiere ;
Gondree ot la vielle a non,
Fille ert Gontacle¹⁰³ le larron ; [...]
Deus enfans ot qu'ele ot mordris,
Qu'engenrés avoit dans Baudris [...]
Plus savoit la vielle d'engien
Qu'entre Tessala ne Brangien
Ne sorent onques, che m'est vis.

Le Roman de la Violette, vv. 502-507, 514-520.

Rappelant la *chiere* « noire et froncie » de l'inquiétante Sibylle de l'*Énéas* (v. 2270), la figure « laide et obscure » de Gondrée suggère aussi une parenté diabolique.

¹⁰¹ Comme le rappelle Michel Zink, la mère du *Guillaume de Dole* n'est pas tout à fait « blanche » : en révélant au sénéchal l'existence de la rose sur la cuisse de sa fille, « la vieille châtelaine cède à la cupidité et, pour tout dire, [...] ne se conduit guère différemment d'une maquerele » (*op. cit.*, p. 60).

¹⁰² Francis Gingras, « Préhistoire de la sorcière d'après quelques récits français des XII^e et XIII^e siècles », *Florilegium*, vol. 18, n° 1, 2001, p. 43.

¹⁰³ *Parise la duchesse* (deuxième quart du XIII^e siècle) fait de Gontagle le cousin de Ganelon.

Opérant autrefois par des nuits de pleine lune (notamment dans la *Continuation du Perceval*, où la lune est « clere et luisans », v. 5497), la sorcière appelle, ici aussi, un jeu de lumières, qui se réduit cependant à la lueur que jette le feu, au coin duquel on se l'imagine mieux en train de broder qu'occupée à jeter enchantements et sortilèges. Infanticide, elle se rapproche un peu de la strige mais rappelle surtout l'antique Médée qui, abandonnée par Jason, tua les enfants qu'elle avait eus de lui. En matière d'inconduite, Gondrée dépasse largement la Médée blanchie de la tradition en langue vulgaire, où les auteurs ne relèvent jamais le meurtre de la progéniture¹⁰⁴.

Sachant tantôt de *charmes* et de *charaies*, tantôt de sortilèges et d'*anchantemanz*, ces femmes exceptionnelles que sont, par exemple, Médée et Thessala, se distinguent surtout par des pouvoirs exceptionnels qui leur permettent, entre autres, de faire de « cler jor [...] nuis obscure » (*Roman de Troie*, v. 1224) ou de préparer des philtres magiques capables de tromper les maris repoussants (*Cligès*, vv. 3150-3326). Disposant d'un vocabulaire et de motifs diversifiés pour décrire et représenter les dons exceptionnels de Gondrée, l'auteur de la *Violette* retient cependant le terme le plus « faible » et dit de sa sorcière qu'elle maîtrise l'art de l'*engien* (vv. 518, 643, 1444). Qui plus est, Gondrée n'arrive même pas à être l'unique dépositaire de ce savoir retors, puisqu'elle le partage avec Lisiart. S'attachant à « réduire » la matière à laquelle il s'en prend, le parodiste fournira à son auditeur/lecteur l'occasion de mesurer l'étendue des pouvoirs de sa sorcière : incapable d'imiter celles d'*Amadas et Ydoine* qui traversaient le mur les séparant du comte de Nevers (vv. 2074-2079, 2273-2275), la vieille sort un *percheoir* (une

¹⁰⁴ Benoît de Sainte-Maure ne conserve d'ailleurs, comme l'écrit Francis Gingras, que la « magie bénéfique pratiquée par Médée [...], alors que, dans les textes antiques, le mythe de la barbare Thessaliennne structurait précisément l'opposition entre magie bénéfique et magie maléfique » (art. cit., p. 39). La Médée de Benoît de Sainte-Maure n'est d'ailleurs jamais appelée *sorcière*. Sur la Médée médiévale, voir Stefania Cerrito, « *Mes en nostre matiere n'appartient pas* : la vengeance de Médée dans le *Roman de Troie* et sa mouvance », dans *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge, Senefiance*, n° 51, 2005, pp. 99-113.

vrille) et ménage, dans la mince cloison qui la sépare d'Euriaut, une ouverture qui lui permettra d'épier sa maîtresse : « L'aisié, qu'ele a veü entier, / a lués perchié d'un percheoir ; / Par la fera son mireoir [...] / La vielle ki tant set d'engien » (vv. 637-639, 643).

Le jeu de l'auteur se laisse facilement saisir : alors qu'il se gardait de désigner comme « merveille » celle qui, dans la *Continuation du Perceval*, arrivait tout de même à ressusciter des chevaliers, il choisit ici d'appeler « sorcière » une vieille *pugnaise* (v. 551) rusée qui n'offre au lecteur que le spectacle de ses talents (limités) de menuisier. Une fois de plus, la parodie du merveilleux s'accompagne d'un rejet de la production romanesque des prédécesseurs et, en l'espace de quelques vers, l'auteur disqualifie l'ensemble des traditions qui l'ont précédé. Femme de peu de pouvoir, la Médée inversée du *Roman de la Violette* s'apparente au *Renart* du roman et surclasse Thessala — la magicienne rendue célèbre par Chrétien de Troyes dans *Cligès* — et Brangien, la suivante qui, dans les romans de *Tristan*, donne à boire aux amants le philtre magique. Maîtrisant, comme la répugnante meurtrière du *Roman de la Violette*, l'art de la ruse et de l'illusion, les héros *engigniés* des romans de jadis (ceux « k'el livre truis » [v. 644] ?) apparaissent, dans le roman de Gerbert de Montreuil, comme de vieilles carcasses que rongent des passions mortifères. S'emparant des figures qui incarnaient, traditionnellement, les deux pôles de la féminité, la fée et la sorcière, Gerbert de Montreuil les prive cependant de cette aura de mystère qu'elles conservaient encore chez la plupart de ses prédécesseurs.

Le géant et le chevalier

Plusieurs indices désignent *Le Chevalier au Lion* comme l'hypotexte principal de l'épisode du combat contre le géant tel qu'il se présente dans le roman de Gerbert de Montreuil. Comme dans le roman de Chrétien de Troyes, un personnage (là un seigneur, ici un écuyer) se charge d'expliquer au chevalier les causes de l'affliction des habitants du château. Dans les deux cas, le passage joue de l'opposition entre le

dedans et le *defors* de la citadelle dont la somptuosité contraste avec le délabrement de la terre. Dans la *Violette*, le discours de l'écuyer qui conseille à Gérard de se garder du danger en empruntant la *senestre* voie (« Et se vous chi avant volés / aller, si tournés a senestre, / se fors de peril volés estre » [vv. 4703-4705]) suggère cependant un retournement important : la *bonne* voie à suivre est désormais la *male* voie, enseignement qui semble destiné tant au chevalier qu'au romancier, comme en témoignent les nombreux renversements autour desquels s'organise l'épisode.

Contrairement à Harpin de la Montagne, Brudaligan n'est pas un monstre lubrique mais un anthropophage qui, à chaque trois ans et pendant quarante jours, se nourrit de chair humaine : « Par car d'omme que il manguë ; / Ensi del malage s'ajue, / Qui li dure quarante jours » (vv. 4716-4718). Le motif du géant anthropophage se retrouvait déjà dans le *Moniage Guillaume* : le géant ravageur qui sévit en Provence et que rencontre Guillaume Fierebrace au désert mange, lui aussi, « homes et femes et enfans [...] / quant li fains l'angoiss[e] » (vv. 2559-2560). Comme Harpin de la Montagne et le « jaian rubeste » (v. 2691) du *Moniage*, Brudaligan présente les caractéristiques des géants sédentaires et sauvages¹⁰⁵. La *Violette* reprend le thème de la terre *gaste* et se permet, de surcroît, un jeu avec le texte biblique¹⁰⁶. Exploitant la symbolique numérale, l'auteur détourne l'épisode de la tentation de Jésus au désert¹⁰⁷ : aux quarante jours et quarante nuits qu'a duré le jeûne du Christ qui ne se nourrissait que du *Verbe*¹⁰⁸ répondent les quarante jours que dure le *malage* trisannuel du surhomme monstrueux des Îles pertes, géant repus

¹⁰⁵ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, pp. 597-604.

¹⁰⁶ Le roman convoque souvent les textes saints, comme en font foi la prière du plus grand péril d'Euriaut qui comporte une allusion aux *Évangiles apocryphes de l'Enfance* et au *Protevangeliem* de Jacques le Mineur (vv. 5228-5234) et la mention d'Onestasse (v. 5230).

¹⁰⁷ Mt 4,1-11 ; Mc 1,13 ; Lc 4,2.

¹⁰⁸ Mais Jésus répondit : « Il est écrit : *Ce n'est pas seulement de pain que l'homme doit vivre, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu.* » (Mt 4,4).

qui, à force d'incendies et de ravages (vv. 4693-4694), s'est aménagé un désert¹⁰⁹ sur lequel il règne et où il cède périodiquement à la tentation cannibale.

La description de Brudaligan respecte les règles de l'art du portrait gigantal¹¹⁰ : comme les Saxons qui ont bien « dis piés » de haut (v. 3707), sa taille est démesurée (« bien ot douse piés de lonc », v. 4956). L'animalisation de ses traits et de ses attributs (il porte une cotte d'arme en peau de serpent, vv. 4857-4858) le rapprochent entre autres de Harpin de la Montagne qui, lors de l'affrontement avec Yvain, revêt une peau d'ours et mugit comme un taureau (vv. 4191 et 4222). Là où le géant du *Chevalier au Lion* se battait à l'aide d'un *pel* (vv. 4193 et 4198), Brudaligan brandit plutôt un *tibel* qui rappelle inévitablement celui dont s'enorgueillissait le marmiton géant du *Cycle de Guillaume d'Orange*. Développé au cours d'un siècle où l'esprit des chansons de geste se transforme, Rainouart est un personnage à mi-chemin entre l'épopée et le roman. Reconnaissable à l'arme singulière qu'il porte constamment avec lui (le « tinel »), le colosse est confiné aux cuisines et s'oppose, en cela, au héros guerrier. Associée à Brudaligan, la référence à Rainouart — que viennent appuyer la mention explicite de Guillaume Fierebrace (v. 4899) et l'insertion d'une laisse des *Aliscans* (vv. 1407-1429) — étonne peu : bien qu'il constitue une variante comique de la figure du géant¹¹¹, le marmiton à l'appétit démesuré (mais nettement moins troublant que celui du cannibale de la *Violette*) appartient lui aussi à la catégorie inquiétante du

¹⁰⁹ Le pays est « gasté », « avilié », « ars et essilié » (vv. 4662, 4695 et 4694).

¹¹⁰ Pour une liste des « éléments du portrait », voir Francis Dubost, *op. cit.*, pp. 587.

¹¹¹ Parmi les titres les plus récents, on retiendra : Mireille Guillet Rydell, « L'épisode *Rainouart* : divertissement comique ? », *Fifteenth-Century Studies*, vol. 17, 1990, pp. 363-370 ; Cristina Almeida Ribeiro, « Renouart au tinel : endroit et envers de la dérision » et Norval Bard, « Les fonctions génériques du comique dans les *Moniages* », dans *L'Épopée romane : actes du XV^e congrès international Rencesvals, Poitiers 21-27 août 2000*, vol. 1, édité par Gabriel Bianciotto et Claudio Galderisi, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, coll. « Civilisation médiévale », 2002, pp. 237-244 et pp. 245-251 et Sarah Gordon, « Kitchen Knights in Medieval French and English Narrative : Rainouart, Lancelot, Gareth », dans *Literature Interpretation Theory*, vol. 16, n° 2, printemps 2005, pp. 189-212.

surhomme. Dans la *Violette*, le *tibel* passera cependant des mains du géant à celles de Gérard qui, dès qu'il se saisit de la massue, rengaine délibérément son épée :

Et li gayans le ra hasté,
Grant cop le fiert de son tibel ; [...]
Gerars a le machue prise,
Puis a l'espee el fuerre mise.

Roman de la Violette, vv. 4913-4914 ; 4924-4925.

L'attribution au comte de Nevers d'une arme aussi peu conventionnelle qu'un *tinel* ou une *machue* reprend un procédé parodique déjà employé par les auteurs de la *Première Continuation* et des *Merveilles de Rigomer* et que récupérera aussi l'auteur de *Hunbaut*, romans à forte tonalité parodique où Meliolant, Lancelot et Gauvain troquent leur épée contre une massue¹¹² ou une *haste* de cerf¹¹³. Doté d'une force extraordinaire¹¹⁴, Guillaume de Dole manie lui aussi une grosse lance « qui ert plus roide d'un tinal » (v. 2738). Le fait que soit attribué, à Gérard et à Guillaume autant qu'aux chevaliers de la Table Ronde, un *tinel* ou une hanche de cerf au bout de laquelle se trouve encore un peu de viande grillée ne peut correspondre qu'à la volonté de rabaisser ces personnages au statut initialement (trop) élevé.

Guillaume de Dole fournissait déjà une image pour le moins singulière de la chevalerie, dont se désintéresse d'ailleurs le narrateur qui dit clairement ne pas avoir envie de s'étendre sur les faits d'armes de Guillaume et de ses compagnons et avoue préférer parler de nourriture :

Il feroit meshui bon entendre
A la viande dou disner
Et lessier venir et aller,
Que ce ne finera huimés.
Des armes a parler vos les,
Qu'il fet mellor a la viande.

¹¹² *Hunbaut*, vv. 984-989

¹¹³ *Première Continuation*, vv. 3767-3771. Sur le « comique de cuisine », voir Richard Trachsler, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, n° 52, 1993, pp. 180-193 et l'ouvrage récent de Sarah Gordon, *Culinary Comedy in Medieval French Literature*, Purdue University Press, 2006.

¹¹⁴ « Mout est ceste aventure bele, / q'en li torna a mout grant force », *Guillaume de Dole*, vv. 2746-2747.

Guillaume de Dole, vv. 2138-2143

Cette même ouverture à l'appétit se remarque encore quelques centaines de vers plus loin lorsque, n'ayant pu visiter le terrain des joutes, les chevaliers reviennent à leur hôtel où, à défaut de tournoyer, ils tournent en rond et se gavent :

Le remegnant dou jor ont mis
A tornoier par lor hostex ;
Et les viandes qui sont tex
Com tens le requiert et sesons
Et d'oiseaus et de venoisons,
Et li vin sont et aspre et cler.

Guillaume de Dole, vv. 2330-2335.

Aux batailles « apres et dures » de l'épopée et du roman plus « conventionnels » s'est substitué le vin « aspre et cler » servi à l'*ostel*. En présentant ainsi des chevaliers aux prises avec des préoccupations on ne peut plus terre-à-terre, l'auteur fournit un premier indice de rabaissement vers le bas corporel¹¹⁵, transfère qu'annonçait déjà, au début du roman, un commentaire du narrateur qui, exagérant le zèle des chevaliers de Conrad, les disait prêts à manger de leurs dents les murailles des villes à prendre : « il menjassent ainçois as denz / les hourdeïs desor les murs » (vv. 112-113).

Comme les chevaliers de *Guillaume de Dole*, Gérard de Nevers ne semble pas toujours tributaire du héros tel que l'a imaginé le roman de chevalerie. Dans le portrait qu'il dresse de son héros au début du roman, le narrateur passe rapidement en revue les attributs physiques de ce dernier et opte pour une comparaison réservée d'ordinaire aux personnages féminins :

Tant de biauté en lui avoit,
En chief, en cors, en bras, en mains;
Mais encore estoit chou au mains,
Ensi commē il m'est avis,
Il ot miex coulouré le vis
Que n'est la rose el tans de may ;

¹¹⁵ Le fait d'insister sur « les détails matériels et corporels, rabaissants et terre à terre » constitue, pour Mikhaïl Bakhtine, le trait marquant du réalisme grotesque. Voir *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 29. *op. cit.*, p. 29.

Le Roman de la Violette, vv. 165-170¹¹⁶.

Contrevenant aux règles de l'art du portrait masculin, le narrateur semble davantage préoccupé par les talents musicaux de Gérard que par ses qualités chevaleresques :

Mais d'une chose molt m'esmai
Que il n'anuit de l'escouter,
Car ne poroie hui aconter
Sa biauté ne son hardement ;
Mais je vous di outreement
Que chou estoit li miels cantans
Qui onques mais fust a son tans ;
Roman de la Violette, vv. 175-177.

Qualifié à quelques reprises de *vassaus* et d'*enfes* — contrairement au géant qui, lui, ne donne « mie cop d'enfant » (v. 4889) —, il apparaît donc comme un chevalier pour le moins singulier, qui reconnaît d'ailleurs lui-même n'avoir aucun renom :

« Biau sire, or me dites vo non.
« Voir, je ne sui de nul renon
Gerar m'apielent el païs
Don je sui issus et naïs. »
Roman de la Violette, vv. 2966-2969.

C'est Lisiart qui, le premier, le désigne comme un « enfes [...] [qui] molt set petit d'art » (vv. 738-739), appellation reprise par le narrateur qui le surnomme à son tour « Gerart l'enfant » (v. 4119)¹¹⁷. Si on reconnaît dans ce surnom le *topos* du *puer senex*, force est de constater que le comte de Nevers rappelle davantage le *nice* du *Conte du Graal*¹¹⁸ que ces enfants déjà sages que sont, par exemple, Guillaume de Montivilliers et Galeran de Bretagne¹¹⁹. Souvent désarmé et sans cheval¹²⁰, Gérard

¹¹⁶ Il s'agit, dans le roman de Gerbert de Montreuil, du premier renvoi à la fleur qui donnait son titre au second roman de Jean Renart (contre lequel s'écrit *Le Roman de la Violette*). Dès la première occurrence, le narrateur prend don soin de « transférer » la rose de Jean Renart et l'associe plutôt au protagoniste masculin.

¹¹⁷ Ailleurs, le terme « enfant » est employé pour désigner les nourrissons (les enfants de moins de deux ans, précisent les textes saints) mis à mort par Hérode lors du Massacre des Innocents : « Tous les enfans fist decoler, / K'il pot par le regne trouver » (vv. 5260-5261). Sur le thème de l'enfance dans le roman médiéval, voir *L'Enfant au Moyen Âge, Senefiance*, n° 9, 1980 et l'étude plus historique de Didier Lett, *L'Enfant des miracles : enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 1997.

¹¹⁸ Joufrois de Poitiers sera lui aussi présenté comme un « enfes » qui n'a pas encore été « esprové » (v. 303).

¹¹⁹ *Escoufle*, vv. 1800-1811 (portrait de Guillaume enfant) et *Galeran de Bretagne*, vv. 1174-1208 (portrait du jeune Galeran).

¹²⁰ Au château d'Aigline, il demande : « ains me prestés armes nouveies, / moi ne caut, ou laides ou bieles » (vv. 1747-8) ; aux vers 5498 et suivants, le sire d'Aspremont accepte de lui prêter des armes

devra, comme Perceval (*Conte du Graal*, vv. 1083-1142), revêtir l'armure d'un autre chevalier qu'il n'aura cependant même pas à affronter puisque celui-ci gît déjà mort sous un laurier :

« Sire, fait cil, dont alés prendre
Les armes d'un mort chevalier,
Qui la gist desous cel lorier,
C'orains a l'assambler occis. »
Gerars est cele part guencis ;
Descendus est, molt se hasta ;
Au mort tos les ados osta,
Puis est armés isnielement,
Et est montés hastivement.

Roman de la Violette, vv. 4458-4466.

Promettant au chevalier rencontré dans la lande de lui ramener son épouse, qu'a enlevée le seigneur des Ardennes, il se lance à la poursuite des ravisseurs. « Par mi le bos », il lui vient cependant *talent* « de renvoisier et de chanter » (v. 4474-4475) et, cédant à son désir, il entonne à tue-tête un chant « si cler k'il fait tentir l'arbroie » (v. 4477) et qui prouve davantage son insouciance que sa bravoure :

Grant oirre son chemin aquelt
Par mi le bos, lors li souvint
D'Eurïaut, et talens li vint
De renvoisier et de chanter ;
Lors commenche sans arester
Si cler k'il fait tentir l'arbroie :
Volontiers verroie
Cui je suis amis ;
Diex m'i maint a joie!
Ensi Gerars cantant s'en va,
Tant que le chevalier trouva...

Roman de la Violette, vv. 4472-4482.

Dans ce passage qui joue de la superposition des champs lexicaux de la quête (*grant oirre, chemin, bos, sans arester, arbroie, maint*) et de la courtoisie (*souvint, talent, renvoisier, chanter et cantant, amis et joie*), le chant, né du désir pour l'amie, s'est substitué à la chevauchée, ne serait-ce que dans la subordonnée des vers 4481 et 4482 qui donne le verbe *chanter* (« Gerars *cantant* s'en va, tant que... ») là où

pour qu'il affronte Meliatir ; pour le combat contre Brudaligan, on lui fait amener un cheval (vv. 5001-5002).

l'auditeur/lecteur habitué aux errances chevaleresques était en droit d'attendre la construction « tant *a chevalchié* que... »¹²¹. La promesse faite par le narrateur du prologue d'harmoniser parfaitement « li cans au dit » (v. 40) n'a pas été tenue et la chanson de Gérard détonne franchement avec le cadre chevaleresque de l'épisode. C'est peut-être cet écart entre la conduite attendue et celle adoptée qui lui vaudra, quelques vers plus loin, de se faire interpeller par les ravisseurs sous le nom d'« Audigier » (v. 4503), héros loufoque d'une chanson de geste à ce point burlesque que Joseph Bédier suggérait de parler, à son sujet, d'« épopée scatologique »¹²².

Contrairement à *Guillaume de Dole*, *l'Escoufle* (surtout dans sa première partie), *Galeran de Bretagne* et le *Roman de la Violette* ont multiplié les affrontements chevaleresques, incorporant parfois des scènes à forte tonalité épique. Lorsqu'il commente le combat entre Gérard et Méliatir, le narrateur reprend les formules qui servaient à rendre compte de la violence hyperbolique et de la force exceptionnelle des adversaires dans la chanson de geste : « onques mais teus estours ne fu [...] / cil qui les esgarderent dirent / c'est merveille que il durent » (vv. 5596, 5599-5600). On remarque cependant très vite l'amorce d'une prise de distance à l'égard des codes chevaleresques. Pour Gérard de Nevers et le seigneur des Gorgerans — que le narrateur compare à Roland et à Fernagus (v. 1908) —, l'inconfort relatif au combat se réduit à être privé d'un oreiller :

Ensi andoi li chevalier
Jurent el champ sans orillier,

¹²¹ *Érec et Énide* fournit un exemple caractéristique de la formule telle qu'on la retrouve dans bon nombre de romans : « *Tant ont ansamble chevalchié / qu'a droit midi ont aprochié / le chastel de Caradigan* » (vv. 1497-1499). Les occurrences sont évidemment trop nombreuses pour espérer en arriver à un décompte exhaustif. Le *Roman de la Violette* s'affaire plutôt à détourner la formule consacrée en associant, à maintes reprises, le chant et la chevauchée : « *Tout ensi a son cant finé, / Mais de chevalchier n'a finé* » (vv. 4175-4176) ; « *Ensi vait Gerars chevalcant; / Mais ains k'il ait finé son cant* » (vv. 4195-4196).

¹²² Joseph Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, E. Bouillon, 1893. L'expression est reprise par D. C. Conlon, « *La Chanson d'Audigier. A Scatological Parody of the Chanson de Geste Edited from Ms. BnF fr. 19152* », *Nottingham Medieval Studies*, t. XXXIII, 1989, pp. 21-55.

Tant k'il ont reposé lor vainnes
 Et qu'il ont repris lor alainnes
Le Roman de la Violette, vv. 1957-1960.

Lors de son combat contre le sénéchal, Joufroï de Poitiers préférera quant à lui la défense à l'offensive et on le surprendra sautillant « une foiz cha, autre foiz lai, / cum cil qui ert en grant esmai » (vv. 527-528).

L'esquive n'est certes pas un moyen louable d'affronter le péril. Mais les auteurs ont aussi mis en scène des comportements plus condamnables et ont pu critiquer — de façon timide, il est vrai — les mœurs de ceux qui, dans la société du temps, constituent « l'organe d'agression et de tumulte¹²³ ». Dans son article qui porte sur les « jeunes » dans la société aristocratique, Georges Duby dresse une liste de morts violentes et rappelle que sur les quinze hommes qui formaient la bande que Guillaume Giroie conduisit en Pouille, seulement deux revirent leur terre natale¹²⁴. Le métier des armes est donc un métier violent et l'idéalisation qui prenait place dans les romans arthuriens semblait certainement exagérée aux auteurs désireux de remettre les pendules à l'heure.

Selon l'éthique du combat chevaleresque, rappelle Marie-Luce Chênerie dans sa vaste étude sur le chevalier errant, le défi lancé par un chevalier

ne doit pas pour autant supprimer la qualité d'âme, la noblesse de ceux qui se regardent franchement en ennemis. [...] La loyauté qui fondait les rapports féodaux devient le critère des rapports chevaleresques, et en premier dans le combat¹²⁵.

La bataille est donc régie par des principes auxquels ne saurait déroger le chevalier loyal. Parmi ceux-là se trouve la ferme interdiction de porter un coup au cheval : « Le combat chevaleresque veut [...] qu'on ne vise pas le cheval. [...] Frapper la monture, c'est une conduite de *vilains*, puisque leur condition leur impose de se

¹²³ Georges Duby, « Les jeunes dans la société aristocratique dans la France du Nord-Ouest au XII^e siècle », dans *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris / La Haye, Mouton, coll. « Le savoir historique 1 », 1973, p. 216.

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 216 et 224, n. 24.

¹²⁵ Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1986, p. 309.

battre à pied¹²⁶ ». Sous la plume de son biographe, Guillaume le Maréchal qualifie lui aussi de *felonie* un comportement semblable dont il fut un jour témoin :

E cil qui érent sor le pont
Li firent un felun encontre :
Les glaives tendirent encontre
E ferirent tot a estal
En la peitrine del chival.

Histoire de Guillaume le Maréchal, vv. 7978-7982.

Dans la scène qui l'oppose à Méliatir, Gérard semble avoir oublié cette règle d'or du combat chevaleresque et il tue de son épée le symbole même de la chevalerie. Il emporte au passage la moitié du nez de Meliatir, *esnacement* qui renvoie au « court nes » de Guillaume (v. 1405) et qui tend à l'associer à la « faute sexuelle » dont Méliatir s'est rendu coupable lorsqu'il a essayé de violer Euriant :

Le menton et demi le nes
Li a sevré de la facion ;
Li cols descent devant l'archon,
Au destrier a colpe le col
Aussi comme fuelle de col.
Li chevaus chiet et cil trebuche.

Roman de la Violette, vv. 5561-5566.

« Jouer au roi Arthur¹²⁷ » ou à la reine Yseut, se donner des airs de fée ou de sorcière alors que d'autres se déguisent en renard, n'est-ce pas encore, comme l'écrivaient Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « se cherche[r] et se trouve[r] un modèle littéraire et se rapporte[r] à lui comme à sa mesure¹²⁸ » ? Certes, les personnages antiques, arthuriens et tristaniens ne circulent plus dans les récits de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil : seul subsiste le souvenir d'un

¹²⁶ *Ibid.*, p. 315. Georges Duby voit aussi s'affirmer, à partir de la moitié du XII^e siècle, « le contraste, au sein du système de valeurs, entre une manière noble et une manière ignoble d'affronter l'adversaire ». Cette hiérarchisation des valeurs constituerait une « façon déterminante pour cerner les contours du groupe aristocratique, pour renforcer sa cohésion [...] autour des valeurs de chevalerie ». Voir *Mâle Moyen Âge, De l'Amour et autres essais*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988, p. 149.

¹²⁷ L'expression est de Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 2004, p. 293 (« Jouer au roi Arthur. Anthroponymie littéraire et idéologie chevaleresque »).

¹²⁸ Voir *supra*, note 5.

monde révolu dont il convient de prendre la mesure réelle en montrant qu'il est non seulement une « référence dépassable¹²⁹ », mais dépassée. Yseut, laissait entendre Guillaume de Montivilliers, n'est tenue pour la plus belle que par « usage » et par « oïr dire » (vv. 3454-3455) ; Arthur, rappelle encore Guinant au Breton, a le grand mérite d'avoir tué un chat dans un rude assaut. S'ils critiquent les personnages des différentes traditions narratives, les auteurs discréditent aussi les « personnages types » du roman courtois (le chevalier, l'amant ou la dame). Assis à la porte de l'hôtel où il loge, Guillaume voit passer la monture d'Aélis. Il s'en faudrait de peu pour que le mulet ne se substitue à la femme aimée !

Ainc mais nus hom ne fu en tel
 Ne ce ne fist de mue beste.
 Il li baise .C. fois la teste [...]
 Delés le mul sour la litiere
 Se jut [envers] tant qu'il fu jours.
Escoufle, vv. 6296-6299 ; 6302-6303.

Le couperet du parodiste n'épargne pas plus les figures types du merveilleux. Lorsqu'il exploite les ressources de l'épouvante (dans le portrait de Gondrée, par exemple) ou sature les portraits de motifs indiciels qui suggèrent une « seconde » nature, ce n'est souvent que pour mieux dévoiler l'*estre* véritable que cachait la merveille : la fée se fait alors fille légère et la sorcière aux pouvoirs étriqués sort son perçoir en désespoir de cause. Il semble bien que ce monde qu'on a dit à l'échelle de l'homme et du réel ne puisse se penser que par rapport à « l'Autre » monde du roman, du lai ou de la chanson de geste.

¹²⁹ Expression qu'emploie Stoyan Atanasov à propos de Gauvain dans les récits parodiques en vers dans *L'Idole inconnue. Le Personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2000, p. 17.

CHAPITRE 3

Un merveilleux accessoire

De l'*Escoufle* au *Roman de la Violette*, le vocable « merveille » et ses dérivés servent encore à qualifier une collection d'objets que la théorie du conte et des structures élémentaires de la narration rangerait sous la catégorie d'« auxiliaires » (ou de « moyens ») magiques¹. Ainsi, le drap déposé par Gente dans le berceau de Frêne est associé à deux reprises à la sphère du surnaturel : il s'agit d'une étoffe où « toutes merveilles y avient » (v. 549) et qui a été « tissée par merveilleux art » (v. 518). Le couffin — que l'homme de Dieu lui-même tient « a grant merveille » (v. 956) ! — suscite l'admiration des religieuses qui « se merveillent » également de la beauté du nourrisson, œuvre attribuée à Nature plutôt qu'à Dieu (vv. 970-971). Quant à la locution adverbiale « a merveille(s) », elle se rapporte tantôt à la beauté de la robe de Liénor (« belle a merveille », v. 4351) ou à celle de l'anneau de Gérard de Nevers (« biaux a grant merveille », v. 4225), tantôt à la confection du biau d'Euriaut, « a merveilles bien taillé » (v. 817).

Il échoit aux auxiliaires un rôle semblable à celui des adjuvants du conte merveilleux :

the enlisting of their aid [pour l'adjuvant] or the overcoming of their opposition [pour l'opposant] is usually the motivating force in the action of the tale. They are not merely accessories to the plot but are so necessary to it that their absence is almost unthinkable².

Vladimir Propp distingue l'*auxiliaire* (personnage ayant sa propre « sphère d'action³ ») et le *moyen* magiques (un objet ou une qualité qui assistent le « mandant » ou le quêteur dans sa course), alors que Stith Thompson choisit plutôt de ranger les pouvoirs et les objets dans la catégorie des « supernatural helpers⁴ » et conclut que « [i]n an important group of these [wonder tales] the possession of such powers and objects serves as the crucial point in the narrative⁵ ». Lorsqu'il est

¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduction Marguerite Derrida, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970 [1928], p. 134.

² Stith Thompson, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [1946], p. 67.

³ Sur la distribution des fonctions entre les personnages, voir Vladimir Propp, *op. cit.*, pp. 129-136.

⁴ Stith Thompson, *op. cit.*, pp. 47-67 (« Supernatural helpers ») et 67-86 (« Magic and Marvels »).

⁵ *Ibid.*, p. 67.

capable d'infléchir le cours du récit, le motif peut être qualifié de *fonctionnel*. Il arrive au contraire que le motif soit dépourvu, ne serait-ce qu'en apparence, de toute fonction narrative.

Pour rendre compte de ces motifs qui n'ont aucune incidence sur le récit, Roland Barthes parle de « motifs indiciels », alors que Max Lüthi propose plutôt l'appellation « motifs aveugles », qu'il distingue des motifs « tronqués » :

Until now scholars have not distinguished between truncated motifs and blind motifs, and the two terms have been used interchangeably. From the point of view of the folktale, however, a specialized use of the two expressions seems imperative. I shall employ the term « blind motif » for an element that is completely functionless, the term « truncated motif » for an element that, while not entirely lacking a function, remains unconnected in one or another essential respect⁶.

Rappelant que les motifs complètement aveugles demeurent rares dans le corpus des contes, Lüthi attribue la cécité du motif aux aléas de la transmission orale : « Most often, totally blind motifs of this kind are probably the result of faulty oral transmission⁷. » Les choses se présentent autrement dans le roman parodique médiéval : privés *sciemment* de leur fonction, les motifs « aveugles » ou « tronqués » semblent relever davantage d'une esthétique (ou, plus simplement, d'une *pratique*) que des hasards de la mouvance. À côté de ces motifs qui, sans être tout à fait « aveugles », ont été amputés de leur fonction, on relève cependant encore des motifs fonctionnels : le combat de Gérard de Nevers contre le géant anthropophage, par exemple, assume toujours sa fonction de « libération », quoiqu'il devienne l'occasion d'une réécriture parodique du motif du combat surnaturel. L'étude qui respecte le degré d'actualisation des motifs qui ont pour thème les différents auxiliaires — entendus au sens strict d'objets ou d'accessoires — fait apparaître un ordre hiérarchique décroissant qui s'échelonne du merveilleux le plus probant au merveilleux le plus diffus. Ainsi, les signes inscrits dans la chair

⁶ Max Lüthi, *The European Folktale : Form and Nature*, traduction John D. Niles, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, coll. « Translations in folklore studies », 1982, p. 61.

⁷ *Idem*

des pucelles de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette*, le philtre magique qui est servi à Gérard de Nevers et les anneaux d'Aélis et d'Euriaut possèdent un plus grand degré de narrativité et sont plus susceptibles d'infléchir le cours du récit que les armes et les accessoires exceptionnels des différents protagonistes (épées, fermaux, manteaux et berceaux).

Les filles-fleurs de l'« autre roman » médiéval

Guillaume de Dole et le *Roman de la Violette* appartiennent à un ensemble de récits aussi connu sous le nom de Cycle de la gageure, appellation proposée par Gaston Paris dans un article paru en 1903⁸. Dans cette collection de contes et de romans, l'intrigue repose — ou semble reposer⁹ — sur un pari entre un personnage qui a trop vanté les mérites de sa dame et un traître qui, suspicieux face à tant de vertu, entend mettre à l'épreuve la chaste épouse ou l'amie fidèle. À chaque fois, la réussite du fourbe est conditionnelle à l'obtention d'une preuve — d'une *enseigne* — de son commerce charnel avec l'amie. N'arrivant pas à faire *tout son bon* de celle qui pêche par trop de vertu, le traître n'obtient souvent ses preuves matérielles qu'au prix d'une mutilation du corps féminin : ce sont tantôt des doigts que l'on tranche, tantôt des cheveux que l'on arrache. Les versions plus clémentes se contenteront de mettre en scène le vol de l'un des deux éléments d'une paire ou, comme les romans

⁸ Gaston Paris, « Le Cycle de la Gageure », *Romania*, t. 32, 1903, pp. 480-511.

⁹ Dans *Guillaume de Dole*, le thème de la gageure, comme l'a noté Jean-Charles Payen, « n'intervient que de manière occasionnelle et pour relancer l'action » (« Structure et sens de *Guillaume de Dole*, dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Honoré Champion, 1973, p. 488). Jean Renart reprend donc, comme l'a aussi montré Michel Zink, « l'histoire de la gageure tout en faisant disparaître la gageure elle-même » (*Roman rose et rose rouge*, Paris, Nizet, 1969, pp. 46 et 67), avis que partage Rita Lejeune : « Il est exact que, romancier, Jean Renart a emprunté à un *conte* appartenant au cycle bien connu non pas de la "gageure" mais, plus exactement, de "la femme calomniée". Toutefois, il a profondément modifié le thème primitif, d'abord en le gratifiant de nombreux appendices, ensuite en nuancant de façon très personnelle l'habituelle motivation » (« Jean Renart et le roman réaliste au XIII^e siècle », dans Alexandre Micha (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le Roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n° 1, p. 409). Gaston Paris (art. cit., pp. 489-492) rangeait dans un même sous-groupe (« B¹ a : Pas de gageure ») un *exemplum* latin du manuscrit de Tours 468 (*Guillermus Nivernensis*, f° 33 v°), *Guillaume de Dole*, la *Nouvelle de Sens* et *Eufemia* de Lope de Rueda (XV^e siècle).

français du XIII^e siècle, se satisferont de la description d'une particularité physique de l'héroïne, marque secrète que le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* recense sous la phrase « Un signe est inscrit dans la chair d'un personnage » et que Stith Thompson classe sous le motif « Birthmarks » (T 563). Dans son *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens*, Anita Guerreau-Jalabert ne relève qu'une seule occurrence du motif T 563, soit la marque d'infamie qui se transmet de mère en fille dans le *Bisclavret*, souvenir de la faute sexuelle de celle qui, lorsqu'elle apprend que son mari se transforme périodiquement en loup, ne veut plus « lez lui gisir » (v. 102) et qui est coupable, au regard de l'érotique courtoise, d'avoir permuté les rôles de l'époux et de l'amant¹⁰.

Les taches singulières de Liénor et d'Euriaut rappellent aussi les cicatrices d'Yvain (*Le Chevalier au Lion*, vv. 2901-2909), de Lancelot (*Merveilles de Rigomer*, v. 15722) et de Guignier, stigmates qui permettent la résurgence d'un événement passé dans le présent de la narration et qui sont étroitement liés au thème de la reconnaissance. Le mamelon en or de Guignier fait d'ailleurs l'objet du même tabou visuel que la rose de Liénor et la violette d'Euriaut : « Dame, [dît Caradué], tant con l'on nel savra / Que vos aiiés d'or la mamele, / Tant saverai, amie bele, / Que vos ne m'arois mesfait rien » (*Première Continuation de Perceval*, vv. 3082-3085). Identifié, comme Yvain, grâce à une cicatrice qu'il a non pas au visage mais à la paume, le Lancelot des *Merveilles de Rigomer*, par exemple, peut enfin réintégrer le monde civilisé de la cour. Cette « plaie à la paume » illustre assez bien le rapport de l'hypertexte à l'hypotexte : la cicatrice de Lancelot renvoie directement l'auditeur/lecteur des *Merveilles de Rigomer* aux blessures qu'il s'est infligées, dans la *Charrette* (v. 4644-4654), en pliant et en arrachant les barreaux de la « prison » où était retenue sa reine afin de s'abandonner, avec elle, aux délices

¹⁰ Voir François Suard, « *Bisclavret* et les Contes du Loup-Garou : essai d'interprétation », *Marche romane*, vol. 30, n^{os} 3-4 (*Mélanges Charles Foulon*), 1980, pp. 267-276 et, sur l'inversion du triangle courtois, Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 193.

d'une première nuit d'amour. En revanche, dans les romans de la *Rose* et de la *Violette*, aucune explication n'est donnée quant à l'origine de la marque inscrite dans la chair de Liénor et d'Euriaut. Le silence des narrateurs tend à conserver toute son étrangeté au dessin de la fleur dont l'indélébilité trahit sans conteste le caractère surnaturel :

On pourrait craindre que la merveille ne se soit [...] effacée derrière le souci de vraisemblance et la représentation des tourments généalogiques de la noblesse. Mais elle jette ses derniers feux grâce à cette violette, étrange escarboucle végétale et charnelle, qui laisse le corps de la belle à son mystère et à son interdit¹¹.

Dès lors, c'est peut-être davantage au lecteur que revient le tort d'avoir cherché à gommer, depuis le début du XX^e siècle, les origines suspectes de ces deux marques indélébiles. Car les « non dit[s] » et les « silences »¹² du texte dotent ces merveilles d'une puissance d'évocation capable de rivaliser avec celle du *graal* : « Le secret de la rose, suggèrent Charles Méla et Emmanuèle Baumgartner, vaut l'énigme du Graal [...] "L'escoufle", "l'ombre", "la rose", chaque terme est comme en puissance de symbole, au même titre que "la charrette", "le lion" et "le Graal"¹³ ». La lecture intertextuelle renforce d'ailleurs le parallèle entre la rose de Liénor et les différentes épiphanies de Perceval où l'indicible (la lance qui saigne ou la *semblance* de Blanchefleur, par exemple)¹⁴ jouait, là aussi, du contraste entre le blanc et le vermeil.

Dans le *Roman de la Violette*, la simple description de la marque secrète imprimée sur le sein d'Euriaut permet à Lisiart de remporter (temporairement) la gageure. Furieux que son amie ait brisé leur « couvens » (v. 601), Gérard tient parole et remet tout le comté de Nevers à Lisiart. Dans *Guillaume de Dole*, c'est

¹¹ Mireille Demaules, « Présentation », *Le Roman de la Violette*, Paris, Stock, coll. « Moyen Âge », p. 23.

¹² Francis Dubost, « Le conflit des lumières : lire "tot el" la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », *Le Moyen Âge*, t. 98, n° 2, 1992, p. 188 : « [C]est le non-dit, les silences d'un texte où se décèle la *dissonance métaphysique*, qui, selon Lukacs, caractériserait la forme romanesque ».

¹³ Emmanuèle Baumgartner et Charles Méla, « La mise en roman », dans Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 97 (chapitre III).

¹⁴ Voir Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.

plutôt la mère qui décrivait au sénéchal perfide la rose ornant la cuisse de sa fille. Séduite par l'*anel* que le sénéchal lui a offert par *druerie* (v. 3345), la dame du *plessié*, pouvait-on lire, « li a conté tot l'afaire / de la rose desor la cuisse » (vv. 3359-3360). Chez Jean Renart, le vocable reste pris dans un réseau depuis longtemps figé où « merveille » rime avec « vermeille » et où le contraste entre le vermeil et le blanc de la chair garantit à la femme une complexion parfaite :

Ja mes nuls hom qui parler puisse
Ne verra si fete merveille
Come de la rose vermelle
Desor la cuisse blanche et tendre
Guillaume de Dole, vv. 3362-3365.

On se rappellera que ce même jeu d'opposition des couleurs avait valu à Chrétien de Troyes, dans *Le Conte du Graal*, la scène puissante des gouttes de sang sur la neige où se lisait le souvenir de Blanchefleur.

Les choses se présentent tout autrement dans le roman de Gerbert de Montreuil. Frustré dans son désir par l'incorruptible Euriaut, Lisiart recourt aux services de Gondrée, une vieille sorcière qui trouve le moyen de surprendre sa maîtresse au bain :

La vielle ki tant set d'engien
Et de mal, si k'el livre truis,
A lués mis son oel au pertruis ;
Sa damoisiele esgarde el baing,
Et tantost a coisi le saing,
Et voit sor sa destre mamiele
Une vïolette nouviele
Inde paroir sor la car blanke.
La vielle vit cele samblanche,
Molt par li vint a grant merveille.
Le Roman de la Violette, vv. 643-652.

La parodie, on le sait, opère à partir de déplacements qui transforment le texte source. C'est précisément ce que fait le *Roman de la Violette*, qui déplace la marque de la cuisse vers le sein et qui, en cours de transfert, métamorphose la rose en violette : la relation hypertextuelle était d'ailleurs établie dès le prologue : en effet, comment *Le Roman de la Violette* pourrait-il ne pas répondre au *Roman de la*

Rose de Jean Renart ? À l'opposition traditionnelle du « vermeil » et du blanc se substitue celle, beaucoup moins courante, entre l'indigo de la violette et le sein blanc d'Euriaut (vv. 649-650)¹⁵.

Au terme d'une reverdie des plus classiques (vv. 1983-1999), le narrateur de *Galeran de Bretagne* note que « la violette est ou buisson / et la rose au matin ouverte » (vv. 1998-1999) et rapproche ainsi les deux fleurs auxquelles revient la priorité dans « l'herbier de l'imaginaire lyrique¹⁶ » (où la violette demeure cependant subordonnée à la rose¹⁷). Dans un article paru dans *Poétique* en 1986, Brigitte Cazelles est parvenue à montrer que l'opposition entre la rose et la violette tend aussi à départager le corpus de la poésie lyrique : lorsque la *fin'amors* se transmue en « simple amourette [...] il est alors plus volontiers question de violette que de rose¹⁸ ».

La transposition est à la fois tonale et thématique : si la rose apparaît souvent dans les poèmes de « chasse » amoureuse et de désir inassouvi, la violette est plus souvent associée à la « cueillette »¹⁹ :

Keudrai la violette au jour
Sour la raime.
Bien doit quellir violette

¹⁵ Contraste qu'on retrouve ailleurs dans le roman, par exemple au moment où Euriaut, chevauchant un palefroi blanc (v. 784), se présente à la cour vêtue d'une tunique *ynde* (vv. 815) qui rappelle la *pourpre ynde* associée davantage aux héroïnes des romans antiques qu'aux demoiselles arthuriennes. Au moment de se présenter devant Jason, Médée revêt « une porpr'inde a or gotee, / Richement faite e bien ovree, / S'ot un bliaud forré d'ermes » (Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et François Vieliard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998, vv. 1230-1232). Le contraste entre le blanc et l'indigo revient à maintes reprises dans *Le Roman de Thèbes*, toujours associé à Antigone (« D'une pourpre ynde fu vestue / tout senglement a sa char nue ; / la blanche char desouz paroît [...] / Mout s'entravindrent les colors, / c'est li indes et la blanchors », vv. 4051-4053 ; 4057-4058), qui en vient à être désignée par Parthénopée comme « la pucele / qui ad la porpre inde vestue / tout senglement a la char nue » (vv. 4689-4690). C'est aussi grâce à cette tunique que le jeune homme qui vient lui remettre le destrier d'Itier la reconnaît : « Cele cognut qui l'en envoie / a la pourpre ynde c'ot vestue » (vv. 4606-4607).

¹⁶ Brigitte Cazelles, « La rose et la violette », *Poétique*, vol. 17, p. 405.

¹⁷ « En ce règne floral, c'est à la violette, et surtout à la rose, que revient la priorité, en vertu d'un parfum qui vient prolonger les délices du lieu » (*idem*).

¹⁸ *Ibid.*, p. 418.

¹⁹ Elle l'est encore dans une chanson populaire française que l'auteur cite à la page 419 : *Un beau matin à la fraîche*.

Qui par amours aime²⁰.

Métaphore de *défloration* s'il en est, la cueillette apparaît davantage dans le contexte ludique de la pastourelle que dans le grand chant courtois dont elle est le contrepoint :

– Dites-moi, par vos merci,
 qe qessistes ore ci ?
 – Je keuc la violete.
 « Sire Dieux, cui donrai je mes loiaus amouretes²¹ ? »

Comme elle a un « son de viol²² », la violette semble toute désignée pour rendre compte du désir violent des chevaliers plus téméraires qui prennent de force les bergères rencontrées dans la campagne. Dès lors, la marque imprimée sur le sein droit d'Euriaut annonçait déjà l'épisode où Meliatir tente de la violer. Il n'est peut-être pas indifférent, d'ailleurs, que son fermail magique serve à la protéger du *vergonnage*.

Pour l'homme médiéval, rappelle Michel Pastoureau, le violet est une couleur qui échappe au « tabou des mélanges »²³. Situé entre le bleu et le noir, il s'agit d'une des cinq couleurs liturgiques (avec le blanc, le rouge et le vert et le noir) qui se mettent en place entre l'époque carolingienne et le XIII^e siècle²⁴ et, en tant que « demi-noir » elle est réservée au temps « d'affliction et de pénitence » (l'Avant et le Carême)²⁵, ce qui pourrait expliquer qu'Euriaut se présente à la cour — où Gérard doit l'accuser d'adultère — vêtue de la couleur de son présumé « péché » : une

²⁰ Emmanuèle Baumgartner et Françoise Ferrand, *Poèmes d'amour des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Union générale d'éditions, 1983, p. 314.

²¹ *Ibid.*, pp. 324-326.

²² Brigitte Cazelles, *op. cit.*, p. 422.

²³ Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 2004, p. 120 : « Peintres et teinturiers savent fabriquer la couleur verte, bien évidemment, mais pour ce faire ils ne mélangent pas ces deux couleurs [le jaune et le bleu]. Pas plus qu'ils mélangent du bleu et du rouge pour obtenir du violet ». On ajoute même parfois le violet aux six couleurs de base (blanc, jaune, rouge, vert, bleu et noir) : « Le violet médiéval, en effet, n'est pas pensé comme un mélange de rouge et de bleu mais comme un demi-noir, un sous-noir [...] comme le dit expressément le terme latin le plus courant pour le désigner : *subniger* » (p. 125).

²⁴ *Ibid.*, p. 151.

²⁵ *Ibid.*, p. 365, n. 14.

tunique *ynde* (v. 816) qui fait écho à la violette que Gondrée voyait « *inde* paroir sur la car blanke » (v. 650) de sa maîtresse.

La symbolique liturgique renforce même cette opposition entre le rose et le violet dont joue la poésie lyrique, puisque Michel Pastoureau remarque qu'occasionnellement, « le violet cède la place au rose pour les dimanches de *Gaudete* [...] et de *Laetare* [...] », le rose étant dès lors associé aux réjouissances qui interrompent, l'espace d'un dimanche, le temps de la contrition. De cette contradiction (attendue) entre la lyrique et la liturgie — la première associant la violette au ludisme et la seconde à la pénitence — ressort néanmoins une certaine cohérence : l'opposition entre le rose et le violet, contraste qui légitime la lecture hypertextuelle des romans de Gerbert de Montreuil et de Jean Renart et qui tend à laisser entendre qu'il était naturel que les aventures de la pucelle à la rose trouvent un prolongement dans les déboires de la pucelle à la violette.

Dans le *Roman de la Violette*, l'« affaire de la rose sur la cuisse » (*Guillaume de Dole*, vv. 3359-3360) apparaît d'ailleurs comme une histoire « flétrie », disqualifiée par celle du roman de Gerbert de Montreuil qui s'amuse plutôt à mettre en scène des cuisses viriles, constamment « mutilées » au combat par un coup qui a dévié²⁶. Usant ailleurs du substantif « merveille », le narrateur de la *Violette* en prive sciemment la violette *inde* (vv. 650 et 667), clin d'œil parodique aux filles-fleurs du merveilleux oriental²⁷ au sort desquelles échappent cependant Liénor et Euriaut. Loin d'avoir à revivre la délicate expérience de la métamorphose, les pucelles à la rose et à la violette n'en conservent qu'un souvenir discret qui invite l'auditeur/lecteur à fantasmer, à l'image du Conquérant, quant à la *nature* de ces pucelles marquées jusque dans leur chair du sceau de la merveille : « Par com faite aventure / Sont en cel bos ces femes ? Est-ce lois ou droiture ? / [...] Font en eles as

²⁶ Voir les vers 4547-4549 (Mais cis cols a Gerart cousté, / Que en la cuisse et el costé / L'ont navré li doi durement) et 6445-6448 (« Ont fait torner le cop defors / [...] Gerars [...] un cop regete, molt se haste / Que del braon une grant haste / Li a ostee de la cuisse »).

²⁷ *Roman d'Alexandre*, br. III, vv. 3457-3544.

dieus nisune forfaiture ?²⁸ », s'inquiétait Alexandre²⁹. *Joufroi de Poitiers* offrira un différent type de réécriture de la métamorphose. Plutôt que de « transgresse[r] le principe d'identité³⁰ », le déguisement de Joufroi n'atteint que le *paraître* : contrairement à Merlin qui arrivait à donner à Uterpendagron « la samblance le duc »³¹ à l'aide d'une préparation qui conjoignait ses talents d'herborisation et de *nigromance*, le chevalier se barbouille tout simplement le visage afin de ne pas être reconnu de ceux qui participent au tournoi :

D'une herbe que ot en s'amoisniere
Ot teint son vis en tel maniere
que si serjant que l'avisioient
A granz peine lo conoisoient.
Joufroi de Poitiers, vv. 975-978.

Le philtre

S'il est fait mention de Thessala dans le passage qui met en scène Gondrée, c'est pourtant la maîtresse d'Aiglente qui s'y apparente le plus. Inapte aux déceptions surnaturelles, la sorcière se voit à son tour dépassée par l'herborisatrice dont les talents rappellent ceux de la gouvernante qui, dans le roman de Chrétien de Troyes, « fu de Thesssaile nee » (v. 2960). Là où le narrateur de *Cligès* signalait, entre autres, que la *mestre* de Fénice « savoit molt de nigromance » (v. 2958), celui de la *Violette* ne se prononce pas sur la science de l'alliée d'Aiglente et, bien qu'elle concocte la *puison* qui doit servir à tromper la vigilance de Gérard, il ne la désigne jamais autrement que par le nom de *maistresse*³². Reconduisant l'association traditionnelle de la magie amoureuse et du pouvoir féminin³³, le narrateur souligne

²⁸ *Ibid.*, vv. 3523-3524 et 3527.

²⁹ Philippe Ménard, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes : les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », dans Aimé Petit (dir.), *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien aprandre*, t. 7, 1989, pp. 5-17.

³⁰ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 61.

³¹ Pseudo Robert de Boron, *Merlin*, § 156.

³² *Le Roman de la Violette*, vv. 3381, 3405, 3418 et 3453.

³³ Voir Francis Gingras, *op. cit.*, surtout les chapitre 14 (« L'amour-poison ») et 15 (« L'amour médecin ») aux pages 411 à 453.

que la duègne sait *herbes estamper et destemprer*, (vv. 3458-3459)³⁴, mais la prive cependant de la connaissance des simples, en précisant que c'est à un *fusisien* — « qui molt sot de plaie et d'entrait » (vv. 2981-2982) — qu'est confiée la tâche de soigner les blessures de Gérard.

Privée de la part « positive » de ce savoir féminin qui a tant inquiété les romanciers, la duègne maîtrise surtout l'art de la déception. Voyant que sa protégée se heurte aux refus répétés de Gérard — soupçonné, parce qu'il repousse Aiglente, de ne pas aimer le « deduit de femme » (v. 3522)³⁵ —, elle lui propose de préparer une *puison* devant servi à tromper Gérard (« Que je sai bien tel puison faire / dont vous le [Gérard] porés bien deçoivre, / se vous l'en pões faire boivre » (vv. 3412-3414). Tout au long de l'épisode de l'énamoration contrainte, le narrateur insiste sur le caractère déceptif de la merveille, regrettant le péché dont se rend coupable « cele qui Gerart velt deçoivre ! » (v. 3356) et précisant, suite à l'ingestion du philtre, que le chevalier est *dechut* (« Aiglente molt bien aperchut / Que li boires l'avoir *dechut* », vv. 3576-3577). Circé dédoublée, la maîtresse et la pupille rivalisent de ruse : là où la duègne sait *atemprer* son philtre « a la semblanche de mouré » (vin de mûres) (v. 3460)³⁶, Aiglente s'occupe plutôt de tendre les filets qui doivent lui servir à capturer sa proie : « Failli ai a prendre ma proie, / Si m'estuet en autre liu tendre » (vv. 3516-3517). Rappelant Lisiart qui guettait Euriant à la fenêtre, Aiglente se

³⁴ La préparation des philtres se ressemble dans l'un et l'autre roman : dans *Le Roman de la Violette*, la duègne « Ses herbes estampe et destrempe, / Sa puison tout a point atempe / A la semblanche de mouré » (vv. 3458-3460), alors que dans *Cligès*, Thessala « Por adoucir et atemprer / Bien la fist batre et destremper » (vv. 3207-3208).

³⁵ Voir à ce sujet l'article de Suzanne Kocher, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the *Roman de la Violette* », dans Albrecht Classen (dir.), *Discourse on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, pp. 189-210.

³⁶ Le philtre repose donc, lui aussi, sur l'art de la dissimulation : c'est bien la « semblanche de mouré » de la potion qui trompera Gérard. On remarquait déjà la même chose dans la *Folie Tristan* de Berne : « Mout par fut [le breuvage] clers, n'i parut sope », v. 447. Comme le rappelle Francis Gingras, chez Ovide, Circé ajoute au philtre « des suc[s] qui peuvent se dissimuler furtivement sous la douceur du breuvage » (Ovide, *Métamorphoses*, XIV, vv. 264-276).

transforme ici en prédateur qui sait jouer les amoureuses éconduites. Florentine dénonçait d'ailleurs, quelques vers auparavant, sa parole séductrice et sa renardie :

Ah ! fait [Florentine], lasse ! dolente !
 Par ses parolles l'atraira,
 Espoir ja ne s'en retraira,
 Qu'ele set trop de renardie.
Le Roman de la Violette, vv. 3303-3306.

Comme pour Fénice, la *chiere* « pale et tainte » d'Aiglente pique la curiosité de sa maîtresse, qui y reconnaît un symptôme amoureux :

<p>Sa maistresse le regarda, A li vint, se li demanda : « Ma demoisiele, que avés, Par cele foi que moi devés, Que si vous voi et pale et tainte ? [...] Or sai de voir, Cest mal vous fait amors avoir. <i>Le Roman de la Violette</i>, vv. 3381-3385 ; 3395-3396.</p>	<p>Thessala voit tainte et palie Cele qu'Amors a en baillie, Si l'a a conseil aresniee : « Dex » fet-ele, estes vos feniee, Ma douce demoisele chiere, Que si avez teinte la chiere ? » [...] <i>Cligès</i>, vv. 2965-2570, 3049-3052.</p>
---	---

Mais les *maus d'amer* (v. 3450) dont se plaignent les pucelles *desconfortees* du *Roman de la Violette* cachent, le plus souvent, des désirs bien concrets. C'est d'ailleurs ce que servent à révéler les démêlés d'Aiglente et Florentine qui, du haut des remparts, admirent les prouesses chevaleresques de Gérard. Comme jadis à Tintagel, une querelle éclate entre les deux demoiselles (*Le Conte du Graal*, vv. 5000-5016). Mais là où la Pucelle aux Petites Manches et son aînée débattaient autrefois de la valeur chevaleresque de leur champion respectif (Gauvain et Méliant de Lis), Aiglente et sa suivante se disputent plutôt l'« affection » de Gérard. Enflammée, Florentine se dit prête à sacrifier un doigt de pied pour s'attirer les dernières faveurs du chevalier inconnu (« les son costé / me leüst une nuit jesir, / s'eüsse de lui mon desir », vv. 2733-2735) et reproche plus tard à Aiglente d'y avoir déjà eu droit : « Dame, comment vous est ? / Je cuic eü avés tout prest / le chevalier a vo plaisir » (vv. 3369-3371). Comme les injures que proférait l'aînée de Tintagel à sa cadette (*Le Conte du Graal*, vv. 5042-5047), le langage peu châtié de Florentine

est contraire aux impératifs de la courtoisie et contraste avec les propos plus tempérés d'Aiglente, qui choisit de s'en remettre à Dieu : « Pleüst a Diu, ki ne menti, / k'il m'amast ! » (vv. 2729-2730).

À première vue, Aiglente paraît plus modérée que sa demoiselle. Il est néanmoins spécifié que le *boivre* préparé par sa maîtresse doit faciliter l'assouvissement des désirs luxurieux³⁷. Mettant sa science au service de sa protégée — que le narrateur qualifie ailleurs de « femme de legier corage » (v. 3581) —, la maîtresse concocte ici une *puison* qui se présente comme l'exact contraire du premier philtre thessalien. Promettant à Fénice une « joie » qui n'avait rien de charnel³⁸, la gouvernante usait d'un artifice qui permettait à la future épouse de conserver son pucelage en fournissant à l'empereur Alis l'illusion du coït³⁹. La duègne du *Roman de la Violette* assure plutôt à Aiglente que l'ingestion de la *puison* l'autorisera à faire *tout son bon* de Gérard :

« Or vous ferai une pramesse
Dont je vous voi en grant desir,
Que vous arés tout a loisir
Vos bons de lui et a vostre aise.
Ja mar en serés a mal aise ; »

Le Roman de la Violette, vv. 3406-3410.

La confrontation des philtres du *Roman de la Violette* et des romans de *Tristan* fait apparaître, elle aussi, une série de jeux hypertextuels. Reconnu pour avoir été le premier à introduire le personnage de Tristan dans les romans du Graal⁴⁰, Gerbert de Montreuil devait très bien connaître la tradition tristanienne et on peut le soupçonner d'avoir voulu se positionner aussi par rapport au breuvage

³⁷ Serait-ce de cette « violence » du désir d'Aiglente que cherche à rendre compte l'épisode où l'on surprend ses agresseurs en train de la battre à coups de « rain d'aiglentier » (v. 4491) ?

³⁸ « Si que certainement savroiz / Que par moi vostre joie avroiz » (vv. 3089-3090).

³⁹ « Tenir la cuide, n'en tient mie, / Mais de neent est a grant ese, / Neent enbrace et neent baise ... » (vv. 3312-3314). « Et si gerront ensemble andui, / Mais ja n'iert sole avec lui / Qu'ausint ne puist estre a seür / Com s'entr'eus .ii. eüst .i. mur » (vv. 3157-3160).

⁴⁰ Voir, entre autres, Keith Busby, « Der Tirstan Menestrel des Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der algranzösischen Artustradition », *Vox Romanica*, vol. 42, 1983, pp. 144-156 et Jonna Kjaer, « L'Épisode de "Tristan menestrel" dans la *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil (XIII^e siècle) : essai d'interprétation », *Revue Romane*, 1990, vol. 25, n° 2, pp. 356-366.

d'amour le plus célèbre de la littérature vernaculaire. Dans la *Continuation du Perceval*, le neveu du roi Marc éclipsait celui d'Arthur, Gauvain⁴¹, pourtant qualifié depuis le *Chevalier au lion* de « soleil de la chevalerie » (v. 2408). Dans le *Roman de la Violette*, l'amant d'Yseut semble à son tour prêter le flan à la critique. « Invers[ant] », comme l'écrit Mireille Demaules, « la signification romanesque⁴² » du philtre tristanien, Gerbert de Montreuil procède, à l'instar de Chrétien de Troyes, à une critique de l'amour tel que l'ont décliné les amants de Cornouailles.

On pourrait pourtant croire à une certaine conformité avec le texte source. Se plaignant des maux d'amour qui font mourir, Aiglente s'apparente à Yseut : « Ki set garir des maus d'amer / Si viegne a moi, que je me muir » (vv. 3450-3451). Sous ce breuvage que les deux amants doivent boire conjointement (« vous le porés bien deçoivre, / Se vous l'en pões faire boivre ; / Mais que vous en bevés apriés », vv. 3413-3415) se laisse deviner le philtre préparé par la mère d'Yseut, dont l'efficacité, comme le rappelle Tristan dans la *Folie d'Oxford*, dépendait de l'ingestion simultanée : « D'un henap beümes andui : / Vus en betistes e j'en bui » (vv. 473-474) et, un peu plus loin :

Puis m'assist le hanap al poing
E je en bui a ciel besuing.
La maité ofri a Ysolt
Ki sai aveit e baivre volt.

⁴¹ Gerbert de Montreuil n'est pas demeuré indifférent à la déchéance du neveu d'Arthur, amorcée dès la fin du XII^e siècle dans les récits arthuriens parodiques. Dans la *Continuation du Perceval*, l'opposition de Gauvain et du parfait amant, Tristan, est très marquée. Dès sa première apparition dans un roman du Graal, le neveu du roi Marc éclipse le neveu d'Arthur. Quoique Gauvain soit physiquement supérieur au chevalier de Cornouailles, il n'arrive pourtant pas à le vaincre lors du combat qu'ils se livrent, à sa honte, sous le regard des dames de la cour. Tristan le surclasse à la fois en matière de chevalerie et de courtoisie : s'il est le plus fort à la lutte, il est aussi expert en jeux courtois (Gerbert de Montreuil, *Continuation de Perceval*, vv. 3592-3730)

⁴² Mireille Demaules, *loc. cit.*, p. 21.

Folie Tristan d'Oxford, vv. 653-656⁴³.

Le philtre du *Roman de la Violette* — dont les effets, comme chez Bérout, sont limités dans le temps⁴⁴ — conserve aussi la polysémie du philtre tristanien : désigné tantôt comme *puison* (vv. 3412 et 3459), tantôt comme *boire* (vv. 3420, 3561 et 3577), il a aussi « semblanche de mouré » (v. 3460) et rappelle ainsi le *vin herbez* de Bérout (v. 2112)⁴⁵. Mais la *puison* mise à la disposition d'Aiglente n'a plus les résonances tragiques d'autrefois et le « philtre de mort » des romans de *Tristan* n'est plus ici qu'une potion devant « empoisonner » la vie de Gérard en provoquant une amnésie qui retarde ses retrouvailles avec Euriant⁴⁶.

Dans la diégèse, aucun personnage n'est responsable, comme l'était Fénice dans *Cligès*, d'une dénonciation en règle de l'amour tristanien. Les critiques du parodiste se laissent saisir une fois de plus dans les jeux de renversement et de déformation. Dans son long monologue, Fénice reprochait à Yseut son amour « vilain » (v. 3105) et « déraisonnable » (v. 3111), au nom duquel elle acceptait de partager son corps entre deux amants : « Ja voir mes cors n'iert garçoniers, / ja n'i avra .ii. parçoniers. / Qui a le cuer, cil ait le cors » (vv. 3115-3117)⁴⁷, promettait-elle. *Le Roman de la Violette* propose plutôt un triangle courtois inversé, où c'est désormais l'homme qui est (doublement) partagé, comme autrefois Tristan, pris

⁴³ Voir aussi les vers 1414-1415 du *Tristan* de Bérout : « Fors par un herbé dont je bui / Et il en but ». Dans la *Saga de Tristram et d'Isönd* — de peu antérieure au *Roman de la Violette* —, la mère formule les recommandations suivantes : « Tu vas accompagner ma fille et la première nuit où le roi et elle coucheront ensemble, quand il demandera du vin, tu leur donneras de ce breuvage à tous les deux à la fois » (Frère Robert, *Saga de Tristram et d'Isönd*, traduction de Daniel Lacroix, dans *Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, édition Philippe Walter, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989, chapitre 46, p. 557).

⁴⁴ « L'endemain de la saint Jehan / Aconpli furent li troi an / Que cil vin fut determinez. (Bérout, *Tristan*, vv. 2147-2149).

⁴⁵ Les romans de *Tristan* multiplient les dénominations : on mentionne tour à tour d'un *boivre d'amor* (Bérout, vv. 2218-2219), dénoncé par les amants comme *beivre* de mort (Thomas, vv. 1223 et 1225), d'une *poison* (Bérout, vv. 1384 et 2206), d'un (vin) *herbez* (Bérout, vv. 1414, 2138 et 2259) et d'un *lovendrins* (ou *lovendrart*) (Bérout, vv. 2138 et 2159).

⁴⁶ C'est ce que soulignait Renée L. Curtis dans un ouvrage paru en 1969 : « The magic here is opposed to the central theme of the story, which is the love of Gerart and Euriant », *Tristan Studies*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969, p. 25.

⁴⁷ Le fantasme de la femme partagée se retrouve aussi dans le *Tristan* de Thomas : c'est parce qu'il soupçonne Yseut de se donner au roi Marc que Tristan se résout à épouser Yseut aux Blanchemains.

entre l'amie (Yseut la Blonde) et l'épouse (Yseut aux Blanches Mains). En s'arrachant Gérard, les deux pucelles aux désirs impérieux en font un homme « divisé » :

« Je cuic [dit Florentine] eü avés tout prest
Le chevalier a vo plaisir ;
S'eü en avés vo desir,
Par amors, or le me prestés,
Tant que j'ai mes volentés »

Le Roman de la Violette, vv. 3370-3374.

Objet d'une transaction très prosaïque dont les clauses sont fixées par Florentine, Gérard est ensorcelé par un philtre qui ne sert plus d'alibi à un amour extraconjugal mais qui devient plutôt l'« instrument d'un mariage forcé⁴⁸ ». Jugeant que sa fille manque de sagesse en aimant Gérard « tres durement » (v. 4128), le duc Milon décide de marier les deux jeunes gens : « Sa fille ne tient pas a sage ; / Mais il dist que par mariaige / les vora ajouster ensamble » (vv. 4131-4133). Cette variante de l'amour courtois — qualifiée par Moshé Lazar d'« amour courtois conjugal⁴⁹ » — se retrouvait déjà dans l'anti-Tristan (ou le néo-Tristan) de Chrétien de Troyes⁵⁰. La reine, comme le fera plus tard le père d'Aiglente, recommandait à Alexandre de se prévenir de la violence (potentielle) de l'amour en épousant Soredamor :

Or vos pri que ja n'i queroiz
Force ne volenté d'amor.
Par mariage et par ennor
Vos entr'acompeigniez ensemble.
Einsint porra, si com moi semble
Vostre amors longuement durer.

Cligès, vv. 2262-2267.

⁴⁸ Mireille Demaules, *loc. cit.*, p. 25.

⁴⁹ Moshé Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 199.

⁵⁰ Sur les liens entre *Cligès* et les romans de *Tristan*, voir entre autres : Anton G. Van Hamel, « Cligès et Tristan », *Romania*, t. 33, 1904, pp. 465-489 ; Alexandre Micha, « Tristan et Cligès », *Neophilologus*, vol. 36, n° 1, 1952, pp. 1-10 (repris dans *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises, n° 139, pp. 63-72) et Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'Homme et l'Œuvre*, Paris, Hatier, 1957.

Gérard risque donc de devenir, le temps d'un épisode, un mal-marié. Mais, comme *Cligès*, le roman de Gerbert de Montreuil se clôt sur un couple d'époux (Gérard et Euriaut) liés par un amour qui fructifie avec le temps, à l'abri des querelles :

L'uns l'autre ne contredisoit
 Riens nule que il volsist faire,
 Tant estoient de bon afaire ;
 Et quant plus ensamble veskirent
 Et tant plus bonne amour maintinrent ;
 Et c'est drois de bonne amour fine.

Le Roman de la Violette, vv. 6628-6633.

De s'amie a faite sa femme,
 Mes il l'apele amie et dame,
 Car por ce ne pert ele mie
 Que il ne l'aint come s'amie,
 Et ele lui tot autresi
 Com amie doit son i.
 Et chascun jor lor amors crut,
 Unques cil celi ne mescrut
 Ne querela de nule chose

Cligès, vv. 6671-6679

Bien qu'il fournisse une nouvelle définition de la « bonne amour fine » — qui, désormais, ne se vit plus nécessairement à l'écart du lien matrimonial —, le narrateur de la *Violette* semble cependant davantage préoccupé par la dénonciation de l'artifice qui a présidé aux amours tristaniennes que par l'élaboration d'un nouveau credo amoureux. Dans « D'Amors, qui m'a tolu à moi », Chrétien de Troyes objectait déjà, à l'amour contraint de Tristan et Yseut, un amour fondé sur la « bone volentez » et le « fins cuers » de l'amant (v. 32). Plus conforme à la doctrine courtoise telle que l'a formulée André le Chapelain dans le *De amore*⁵¹, la promotion de l'amour librement consenti appelle naturellement une critique du « buvrage [...] dont Tristan fu enpoisonnez » (« D'Amors, qui m'a tolu à moi », vv. 29-30). Chez Gerbert de Montreuil comme chez Chrétien de Troyes⁵², cette critique passe par la déformation d'un certain nombre d'indices intertextuels. Mais la nouveauté du *Roman de la Violette* vient de ce que le narrateur intervient

⁵¹ « On en vient à souhaiter par-dessus tout de posséder les étreintes de l'autre et à désirer que, dans ces étreintes, soient respectés, par une commune volonté, tous les commandements de l'amour (André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 47).

⁵² Dans *Cligès*, Chrétien de Troyes procédait aussi à une mise à mal du philtre responsable des amours de Tristan et Yseut : « s'attaquant au cœur du mythe tristanien, Chrétien de Troyes tente de le dévitaliser, de le réduire à une vulgaire opération de sorcellerie » (Francis Gingras, *op. cit.*, p. 419).

directement dans le récit afin de saper, à la base, la jonction entre l'amour et la merveille.

Se ressouvenant d'Euriaut en voyant l'anneau que porte au cou l'alouette que vient de capturer l'épervier, Gérard *se delt* pour Aiglente (qu'il s'apprête à quitter) et pour Euriaut (qu'il avait oubliée). La dénonciation du philtre illusoire donne lieu à une longue intervention à la première personne où, en plus de se prononcer sur la valeur de la merveille (vv. 4286 et 4302), le narrateur oppose, aux amours merveilleuses, celles qui viennent *naturellement* :

Or verrons nous qui plus porra,
Et tout apertement parra
Se caraudes et sorcherie
Peut plus esprendre druerie
Et se ele est de millours mors
Que n'est fine loiaus amors.
Se Gerars demoure a Couloigne
Et ensus d'Euriaut s'esloigne,
Dont vaurra miex, chou est la fins,
Et sorcheries et carnins
C'amors qui vient naturalment ;
Mais se drois et raisons ne ment,
Amours qui vient de volenté
Est molt de grignour poësté
Et plus courtoise est et miex valt⁵³.

Le Roman de la Violette, vv. 4289-4303.

Dans ce passage aux allures de débat allégorique, Amour et Merveille se disputent le sort de Gérard. Loin de se laisser duper par le jeu rhétorique auquel se livre le narrateur, l'auditeur/lecteur connaît déjà l'issue du combat : tout juste bonnes à « esprendre drueries » — ou les *derveries*, comme le propose le scribe du plus ancien manuscrit⁵⁴ —, les *caraudes* et les *sorcheries* ne sauraient être de « millours mors » que le type d'amour associé à la « raison naturelle » (vv. 4298-4299) et à la volonté (v. 4300). Dans ce roman qui procède à une constante mise à mal du merveilleux, le « faux dilemme » de Gérard cache certainement une condamnation

⁵³ Une critique semblable se profilait déjà dans l'*Escoufle* où le narrateur dénonçait les amours fatales de Tristan et Yseut et de Pyrame et Thisbé (vv. 6352-6379).

⁵⁴ Les manuscrits *B* et *C* proposent « derveries » au lieu de « drueries » et font ainsi de la merveille un facteur de folie.

des *sorcherries* et des *carnins* romanesques, qui apparaissent désormais comme de plates manigances permettant aux femmes avides d'obtenir leur *bon* d'un homme dont la vigilance a été trompée par un vin de mûres⁵⁵.

Le passage de Gérard de Nevers au château de Vergy annonçait déjà l'effritement parallèle de la merveille et des pouvoirs féminins. Évitant d'attribuer directement la guérison de Gérard à Aigline, le narrateur précise plutôt que le chevalier blessé doit son rétablissement aux bons soins de la *gent* du château, qui dispose d'un onguent enviable :

En un lit l'ont souëf couchié
De lin tout novel escouchié ;
Li font emplastres et entrais
D'un onghement ki fut fors trais
D'une boiste ki souëf ole.
L'onghemens estoit clers come ole,
Destemprés estoit a triacle.

Le Roman de la Violette, vv. 2113-2119.

Conservé dans une boîte odorante, l'*onghement* du *Roman de la Violette* n'est pas sans rappeler celui de la Dame de Noroison dans *Le Chevalier au Lion*. Comme dans la *Continuation du Perceval*, l'onguent est cependant récupéré par la sphère sacrée et ses vertus sont clairement associées aux « valeurs positives⁵⁶ » du surnaturel chrétien : « Tel vertu a et tel miracle / Que quant ses plaies li ont ointes, / De tels i a qui sont rejointes » (vv. 2120-2122)⁵⁷. En gommant les origines douteuses et féeriques de l'auxiliaire magique, le narrateur désamorce le merveilleux. De la même façon, il prive la femme de cet « amour-médecin⁵⁸ » dont elle était autrefois capable et réduit l'intervention féminine aux bienveillances d'une

⁵⁵ *Le Chevalier à l'épée* s'amusait déjà de ce même type de manigance déloyale. Dans ce court récit arthurien de la fin du XII^e siècle, un père se livre au plaisir pervers de voir les prétendants de sa fille mourir sous les coups de l'épée soigneusement suspendue au-dessus du lit sacrificiel et insiste pour que sa fille force le chevalier à s'enivrer de vin, à boire en abondance de ce faux *lovendrins* qui ne doit servir qu'à diminuer sa vigilance : « Et li oste efforça forment / Gauvain de boivre et la pucele / Et si dist a la damoisele / Qu'ele efforçast lou chevalier » (vv. 360-363).

⁵⁶ Francis Dubost, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁵⁷ Cette christianisation du merveilleux semble toucher aussi au héros, dont les *mercs* imprimés sur le corps (v. 2114) et la chemise qui colle à la peau (vv. 2112-2113) rappellent les stigmates et le linceul du Christ.

⁵⁸ Voir Francis Gingras, *op. cit.*, pp. 433-453.

pucelle « molt courtoise » (v. 2131), qui veille le malade et le garde « de poivre et d'aus » (v. 2139). Les effets du philtre se dissiperont au moment où Gérard reverra, pour la première fois, l'anneau d'Euriaut au cou d'une alouette.

L'anneau

Selon Alain Corbellari, la fortune de l'anneau dans le roman médiéval s'explique davantage par la reprise de la matière bretonne que par des emprunts à la matière antique :

Il y aurait peu de risque à affirmer que, bien plus qu'à des souvenirs antiques, le succès de l'objet dans la littérature médiévale doit être massivement mis au compte des apports de la « matière de Bretagne » : son absence dans les plus anciennes chansons de geste ne peut d'ailleurs que confirmer cette constatation⁵⁹.

Ce sont, toujours selon le chercheur, les légendes tristaniennes qui « s'imposent d'emblée comme l'expression la plus fameuse sinon la plus achevée, de la dialectique médiévale de l'anneau⁶⁰ ». Cette association de l'anneau et de la matière tristanienne est d'ailleurs établie par Guillaume de Montivilliers qui, au moment où il voit le milan s'emparer de l'aumônière, convoque l'hypotexte principal de l'*Escoufle* :

Or me dira je ne fui mie
De la cortoisie Tristan
Qui en ot .j. gardé maint an
Por l'amor la roïne Ysout ;
Escoufle, vv. 4616-4619.

L'identification de la source (de la *matière*) précise à laquelle aurait été emprunté le motif ne suffit cependant pas aux besoins de l'analyse et ne permet pas de rendre compte des implications symboliques, voire anthropologiques, de l'anneau⁶¹. Si les

⁵⁹ Alain Corbellari, « Les jeux de l'anneau : fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale », dans Keith Busby, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), « *De sens rassis* ». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, p. 161. Voir aussi Valérie Gontero, « L'anneau faé. Analyse d'un motif merveilleux dans la littérature arthurienne en vers des XII^e et XIII^e siècles », *Lettres romanes*, vol. 57, n^{os} 1-2, 2003, pp. 3-18.

⁶⁰ Alain Corbellari, art. cit., p. 162.

⁶¹ À ce sujet, voir Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », *Revue des langues romanes*, t. 101, n^o 2, 1997, pp. 163-183.

romans de *Tristan* y recourent à une fréquence inégale, certains anneaux rappellent néanmoins celui que Gygès subtilisa au cadavre géant retrouvé dans le cheval d'airain. L'*anel* que donne Médée à Jason dans le *Roman de Troie* — et dont se souviendra l'auteur du *Chevalier de la Charrette* et du *Chevalier au Lion* — possède une double vertu d'invulnérabilité et d'invisibilité⁶². Plusieurs textes exploitent plutôt les « potentialités remémoratrices⁶³ » de l'anneau : simple gage de reconnaissance entre les amants, il peut donner lieu à des scènes qui prennent des airs d'*anagnorisis*, comme dans le lai de *Désiré* où le père se découvre un fils grâce à l'*anelet* d'or que lui remet ce dernier, fruit de son union avec une fée : « Desirez conut ben l'anel, / il ad saisis le damaisel, / entre ses braz l'estreint et prent » (vv. 465-467). La perte de cet anneau — qui combine la menace de l'infidélité et le thème de la reconnaissance — entraînera inévitablement la perte de l'amie : « E si ço vus seit avenu / Ke vus aiez l'anel perdu, / A tuz jorz mes m'avez perdue » (*Désiré*, vv. 231-232, 235-237), le prévenait-elle, condensant ainsi en quelques vers les angoisses qui étreignent Guillaume dans le premier roman de Jean Renart (*Escoufle*, vv. 46108-4625).

Lorsqu'il est dépourvu de propriétés magiques, l'anneau n'est plus qu'un gage amoureux, au même titre que la manche ou le gonfanon, tels les bijoux que la dame du *Chaitivel* distribue par « druërie » à ses quatre amants (vv. 68-70), réminiscence de la « proximité presque filiale » entre le *joiel* et le *joi* d'amour⁶⁴. Réponse au *Lai de Narcisse*, le *Lai de l'Ombre* exploite les ressources respectives de l'anneau et du miroir de façon à désavouer, écrit Albert Gier, « l'égoïsme

⁶² *Le Roman de Troie*, vv. 1677-1693. Comme ceux que donneront plus tard la Dame du Lac à Lancelot (*Chevalier de la Charrette*, vv. 2336-2340) et Lunete à Yvain (*Chevalier au Lion*, vv. 1024-1037), l'anneau de Médée sert à protéger son possesseur des enchantements et permet l'invisibilité.

⁶³ Alain Corbellari, art. cit., p. 164.

⁶⁴ Francis Gingras, art. cit., p. 170 : « De manière plus générale, l'anneau peut être intégré à la catégorie des bijoux, le *joiel* de l'ancien français qui se retrouve, par son étymon, dans une proximité presque filiale avec le *joi* ».

des protagonistes du lai de *Narcisse* et l'idéalisme exagéré de la *fin'amors*⁶⁵ ». Rusé, l'amant mime le pacte amoureux et remet à « l'ombre de la dame » (v. 882), que reflète l'eau du puits, l'anneau qu'elle persiste à refuser. Cette variation ludique sur le thème de l'anneau que constitue l'échange « forcé » du gage d'amour était cependant précédée d'antécédents significatifs dans l'œuvre du même auteur.

Guillaume de Dole actualise le gage amoureux lors de la scène où on voit le sénéchal offrir à la dame de Dole un « anel par drüerie » (v. 3345). Contrairement à la dame du *plessié*, l'auditeur/lecteur n'est cependant pas dupe. Il connaît l'imposture du sénéchal et il sait que ce dernier, en singeant le comportement attendu des amants sincères, n'agit que pour son propre intérêt, interprétation que vient renforcer ce commentaire aux allures de proverbe qui dénonce aussi la cupidité de la mère : « Uns beaus dons a mout grant mecine, / qu'il fet maint mal plet dire et fere » (vv. 3358-3359).

Aux anneaux de fer des prisonniers mentionnés dans la première partie de *l'Escoufle*⁶⁶ — où la tonalité est davantage épique que romanesque — répondent les anneaux que la courtoise Aélis, future joaillière, offre à « tuit cil a cui elle s'envoie » (v. 2056) dans la seconde partie⁶⁷. Distribués de façon aléatoire, les bijoux que façonne la jeune fille perdent quelque peu de leur valeur. Seul celui que lui remettra sa mère le soir de sa fugue est un anneau d'exception dont la couleur trahit le caractère surnaturel : comme l'anneau qu'a reçu Tristan en échange de Husdent⁶⁸, il est « plus vert que fuelle d'ierre » (v. 3812), couleur « merveilleuse » dont tirera grand profit le poète de *Gawain and the Green Knight*⁶⁹. « Riches d'or et

⁶⁵ Albert Gier, « L'anneau et le miroir. Le *Lai de l'Ombre* à la lumière de *Narcisse* », *Romanische Forschungen*, vol. 110, n° 4, 1998, p. 445.

⁶⁶ « En aniax, en buies, en gié[s], / Misent lor prisons cil kis orent » (vv. 1302-1303).

⁶⁷ Aélis recommencera sa distribution une fois qu'elle aura retrouvé Guillaume : « Ainc n'i ot dame ne pucele, / Je cuit, cui ele ne donast / Joel ains qu'ele s'en tornast, / Çainture u anel u afice » (ca. vv. 7917).

⁶⁸ « Amis Tristan, j'ai un anel / Un jaspe vert a un seel » (Béroul, v. 2707-2708).

⁶⁹ Sur les couleurs de la merveille, voir Antoinette Knapton, « La poésie enluminée de Marie de France », *Romance Philology*, vol. 30, 1976, pp. 177-187.

de pierre » (v. 4481), il possède aussi « moult grant vertu » (v. 3813). Appelé à devenir plus tard un gage d'amour entre les deux amants⁷⁰, l'anneau magique de la mère est privé de ses fonctions « potentielles » (l'invulnérabilité ou l'invisibilité, par exemple) et le narrateur ne dit plus rien de ses propriétés magiques. Motif tronqué, il conserve cependant une fonction structurante dans le récit — c'est le vol de l'anneau qui lance les errances respectives de Guillaume et d'Aélis⁷¹ — et apparaît encore comme un signe d'élection qui a pour conséquence de brouiller les pistes du réalisme : « Gifts that remain without function still reveal the hero as an individual who is specially endowed and who, in spite of his isolation, is in touch with secret powers⁷² ».

Lorsqu'il voit le milan se saisir de l'aumônière, Guillaume « s'esbahist, et [...] se saigne » (v. 4561) et tente une première interprétation du phénomène :

Certes, fait il, c'est male ensaigne
Quant tes puors, tele faiture,
Dont Diex ne li mondes n'a cure,
A devant moi mon anel pris.
Escoufle, vv. 4562-4565.

Sa réaction face à l'événement et l'explication qu'il en fournit tendent à reporter à la sphère du surnaturel ce qui n'apparaîtra aux yeux du narrateur et d'Aélis que comme un incident imputable à son étourderie. Contrairement à Guillaume, ces derniers ne se laissent pas prendre au jeu de la merveille. Si le narrateur attribue d'abord la mésaventure aux caprices de Fortune (« Cascune chose ensi avient / com Fortune l'a destinee », vv. 4536-4537), il insiste ensuite lourdement sur l'imprudence du jeune homme et dénonce le double *pechié* dont il s'est rendu coupable en tardant à se lancer à la poursuite du milan et en abandonnant Aélis à la rivière :

⁷⁰ « Par cest anel qui moult est gens / Vos doins je mon cors et m'amor » (*Escoufle*, vv. 4488-4489).

⁷¹ Véritable procédé littéraire dans l'*Escoufle*, le vol de l'anneau par un oiseau de proie est appelé à devenir, selon Paul Meyer, une « circonstance accessoire » et passe « à l'état de lieu commun » dans *Guillaume d'Angleterre* et le poème anglais de *Sir Isumbras* (*L'Escoufle. Roman d'aventure*, édition Henri Michelant et Paul Meyer, Paris, Firmin Didot, coll. « SATF », p. xxxi).

⁷² Max Lüthi, *op. cit.*, p. 62.

Miex li venist, je cuit, avoir
 Mis en son doit, se il fust sages.
Escoufle, vv. 4528-4529.

Ja orrés com pechiés l'encombre
Escoufle, v. 4542.

Pechiés qui l'en fait entremetre
 Li toudra le plus por le mains.
Escoufle, vv. 4592-4593.

Mout s'en ala prés qu'il ne volt
 Remanoir : s'eüst fait que sages.
Escoufle, vv. 4602-4603.

Au moment de ses retrouvailles avec Guillaume, Aélis attribuera à son tour leur séparation à la *folie* de son amant :

« Si ne me reconnessiés mie ?
 Jou sui Aelis vostre amie
 Qui vous donai l'anel ma mere
 Dont li anuis et la misere
 Nous vint premiers par vo folie. »
Escoufle, vv. 7699-7703.

S'il maudit le milan, Guillaume se reproche aussi sa double faute : « Bien me puet anoier / de ce que j'ai demoré tant » (vv. 4632-4633) et « Mout sui fox quant je lais / la damoisele en tel manière » (vv. 4596-4597)⁷³. L'heure n'est plus aux élans amoureux : comme Aélis qui hésitait à rejouer le miracle du saut de la chapelle⁷⁴, Guillaume tergiverse tant que le cours des événements paraît bientôt irréversible. Ses hésitations sont beaucoup plus graves que celles de Lancelot devant la charrette d'infamie, par exemple, puisqu'elles lui vaudront d'être séparé de son amie pendant sept ans et de connaître deux intermèdes sauvages.

Avec un étonnement égal à celui qu'il avait manifesté à la vue du milan, Guillaume constate la disparition d'Aélis : n'apercevant plus le mulet de son amie, il « s'esbahist et [...] se saigne » (v. 5089) une seconde fois. Habitué depuis l'épisode du vol de l'anneau à voir la merveille surgir « d'en haut », il regarde d'abord « amont vers la montaigne » (v. 5090) et ensuite « aval vers la rivière » (v. 5091). Si

⁷³ Reproches qui réapparaissent aux vers 5184-5187 : « Or les eüsse aconseüs, / Se je n'eüsse tant targié. / Por coi ne mont, et qu'atant gié / Se jes vuel par tans aconsiurre ».

⁷⁴ Voir infra, chapitre 4, p. 211.

l'accumulation des adverbes de lieu sert à traduire l'agitation de Guillaume, les coups d'œil nerveux du jeune homme ne sont pas sans rappeler le lancer des javelots du *beste gallois* dans l'ouverture du *Conte du Graal* :

Regarde avant et puis arriere
Et puis amont et puis aval
Escoufle, 5092-5093.

Une ore arriere et autre avant,
Une ore an bas et autre an haut
Conte du Graal, vv. 98-99.

Anxieux, Guillaume balaye le paysage des yeux et, comme le faisait Perceval à l'aide de ses javelots, il dessine dans l'espace les points cardinaux de la « topographie imaginaire du merveilleux » élaborée par Francis Dubost dans *Le Conte du Graal ou L'Art de faire signe*⁷⁵. En inversant la « chorégraphie » du fils de la *veve dame*, il vient cependant signaler à l'auditeur/lecteur que les merveilles à venir seront soumises au *bestornement*.

L'absence de l'amie, qui coïncide avec la récupération de l'anneau, fera naître chez Guillaume un trouble aussi puissant que celui ressenti par Yvain lors de son épisode de « rage et [de] melancolie » (*Le Chevalier au Lion*, v. 3005). La douleur qui l'étreint se traduit par de sérieuses automutilations :

Mout par en est en grant angoisse
d'ire et de mautalent tressue [...]
Lors s'est par maltalent ferus
De son poing tel cop lés l'oreille
Ke sa face clere et vermeille
En devint perse jusqu'à l'oel [...]
Lors se prent par ses blons cheveux,
Par poi nes derront et esrache ;
Si durement se tire et sache
Qu'il ne set mot jusqu'il s'abat.
Il se maudist et fiert et bat
Et degete contre la terre. [...]

⁷⁵ Francis Dubost, *Le Conte du Graal ou L'Art de faire signe...* p. 132 et *Aspects fantastiques...*, pp. 231-242 (« La topique de la croix ») et pp. 245-250 (« La croix de Perceval »).

Il brait et crie comme uns ors,
 Se se fiert del poing sor le pis
 Et huice en haut : « Hé ! Aelis... »

Escoufle, vv. 5096-5097 ; 5104-5107 ; 5110-5115 ; 5122-5124.

Sous ce visage noirci par les coups qu'il s'inflige⁷⁶ et ces cheveux hirsutes⁷⁷ qu'il « derront et esrache », l'auditeur/lecteur ne reconnaît plus le jeune homme qu'on disait d'une beauté hors du commun (vv. 1782-1787, 1975 et 2108-2110). Prisé depuis l'enfance pour son exceptionnelle maîtrise de la parole et ses grandes qualités d'esprit⁷⁸, Guillaume « huice », « brait et crie » comme un ours⁷⁹, détail qui vient parachever le portrait de l'homme *forsenez* et *salvage* qu'on voyait se profiler. Il apparaît plus nettement dans le *Der Busant*, version allemande du « conte de l'escoufle »⁸⁰, et on en trouve encore un souvenir dans la réaction exagérée de Guillaume de Dole qui, lorsqu'il apprend que sa sœur a perdu son pucelage, « se débat et fiert les mains (v. 3767), « descire sa bele face » (v. 3774) et provoque l'étonnement des Allemands en ouvrant la bouche « come marvoiez » (v. 3785).

Comme le rappelle Richard Bernheimer, l'état sauvage résulte d'une dégénérescence : « Wildness in human beings was thus due to degeneration caused by extraneous circumstances. [...] The status of the wild man was [...] reached not by a gradual ascent from the brute, but by a descent⁸¹ ». C'est précisément cette « déchéance » [*descent*] que mime Guillaume lorsqu'il « se tire et sache », « s'abat » et se « degete contre la terre » (vv. 5112-5113 et 5115) et lorsqu'il se plaint, quelques vers plus loin, d'aller « plus arriere qu'avant » (v. 5209). Le

⁷⁶ Le narrateur insiste à nouveau sur le teint de Guillaume aux vers 5181 à 5183 : « Il se raplanie et rafuble : / Moult a le vis et taint et nuble / Et pers des cols qu'il s'est ferus ».

⁷⁷ L'hirsutisme est, comme le rappelle Alice Colby, une tare que partagent les personnages hideux. Mais il est aussi, comme l'a montré Richard Bernheimer dans son ouvrage *Wild Men in the Middle Ages*, le signe de leur nature sauvage. Alice Colby, *Portrait in the Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965, p. 78 et Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, p. 1.

⁷⁸ « [...] perent il bien estre / Li plus gentils de lor ancestre, / Et de sens plus que d'autre chose » (vv. 2109-2111, à propos de Guillaume et Aélis).

⁷⁹ Voir aussi le vers 5057-5058 : « Il huice et crie et brait après. / Tant huice et de loing et de prés ».

⁸⁰ Dans le *Der Busant* en vieil allemand, le jeune homme, devenu fou de douleur, vit dans les bois comme un homme sauvage.

⁸¹ Richard Bernheimer, *op. cit.*, p. 8.

potentiel inquiétant de la figure de l'homme sauvage est cependant désamorcé par le même comique de geste qui était à l'œuvre au moment des évanouissements répétés et mécaniques d'Aélis. Les verbes pronominaux (*se ferir, se prendre, se tirer, se sachier, s'abatre, se maudire, se battre et se degeter*) tendent à souligner la nature réflexive de la violence dont fait preuve Guillaume, curieux « dégénéré » qui, à force d'automutilations, s'est lui-même défiguré. Non seulement le geste sacrilège de Guillaume — qui s'arroge le droit de « défaire » l'œuvre de Dieu — lui fait-il courir le risque de la *dissimilitudinis* augustinienne⁸², mais il apparaît aussi comme une mise en abyme de l'art du romancier, « *simulator dei* » qui revendique à sa façon l'activité blasphématoire de la *défiguration* en « contredi[sant] l'Art même de Dieu » et « en s'arrogant des droits interdits »⁸³.

Mais la « régression dans l'amorphe⁸⁴ » à laquelle s'abandonne l'homme sauvage, et dont parle Marie-Luce Chênerie à propos du Chevalier au Lion, est cependant souvent (et fort heureusement) un état momentané et réversible. Arraché à la folie par l'onguent guérisseur avec lequel le frictionne (trop) énergiquement⁸⁵ la dame de Noroison, Yvain pourra réintégrer le monde civilisé de la cour⁸⁶. L'anneau — dont la circularité incarne parfaitement la réversibilité de l'état sauvage — remplit, le plus souvent, la fonction dévouée à l'onguent dans *Le Chevalier au Lion*. Dans *Melion*, par exemple, l'anneau bicolore permet autant la métamorphose de

⁸² Saint Augustin, *Les Confessions* (Livre 7, chapitre X, § 16).

⁸³ Roger Dragonetti, « Le "Singe de Nature" dans le *Roman de la Rose* », dans *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner, Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 16, n° 1, 1978, pp. 149-160 (repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, pp. 369-381).

⁸⁴ Marie-Luce Chênerie, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1986, p. 157.

⁸⁵ Voir Francis Dubost, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », dans Jean Dufournet (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 47-76.

⁸⁶ Dans le *Der Busant* — auquel Paul Meyer reproche son invraisemblance (*op. cit.* XXIX) — le frère du roi d'Angleterre fait soigner et habiller Guillaume avant de tenter de le ramener à la raison. Comme dans le lai du *Bisclavret* de Marie de France (vv. 67-77) (et, déjà, dans l'*Histoire naturelle* de Pline [XXXIV, 1-3] et les *Métamorphoses* d'Ovide [« Lycaon et les crimes de la terre », I, vv. 162-195]), l'auteur suggère ainsi, « métaphoriquement », la transformation profonde de l'être (*habitus*) par l'abandon de l'*habit*.

l'homme en loup que la démorphose (*Melion*, vv. 153-164), alors que dans *Les Merveilles de Rigomer*, l'anneau magique offert à Lancelot vient incarner cette même réversibilité : une fois ensorcelé par cet anneau d'or, le chevalier s'abrutit au point de devenir aussi sot qu'une « beste ». À l'opposé de ce qui se produisait dans *Le Chevalier au Lion*, la confiscation de l'anneau dans le roman de Jehan mettra fin à l'épisode de folie.

L'*Escoufle* n'a pas exploité les ressources narratives de la réversibilité : à l'inverse de ce qui se produisait pour Yvain, Lancelot et le protagoniste de *Der Busant*, l'ensauvagement de Guillaume semble plutôt permanent. Le dénouement du roman coïncide en effet avec un retour marqué de la sauvagerie, de sorte qu'au moment même où il est donné à Guillaume de réintégrer l'univers courtois dont il avait été exclu, ce dernier apparaît plus *forsené* que jamais⁸⁷. Derniers rebondissements avant la scène finale de reconnaissance, la mise en pièces et la crémation de l'oiseau occupent une place de choix dans le récit, au dire même de l'auteur qui, dans son *Lai de l'ombre*, résume en trois vers la trame de son premier roman et n'en retient que ces deux incidents :

Par Guillaume qui depieca
L'escoufle et art un a un membre
Si com li contes nous remembre.
Lai de l'ombre, vv. 22-24.

Il pousse ainsi les jeux intertextuels jusqu'à l'autotextualité. Après avoir imposé un devoir de silence aux spectateurs — « Que nus d'eux .j. seul mot ne sont / de nule cose que jou face » (vv. 6852-6853) —, Guillaume s'empare du milan. Le narrateur dresse d'abord un portrait qui avantage le protagoniste, en proie à une sorte de *furor* positif qui rehausse son allure : « La coulors qu'il ot en la face / Pour sa dolour le met em pris » (vv. 6848-6849). Il insiste ensuite sur l'impulsivité du jeune homme qui, après avoir dépecé le milan, s'empresse d'en brûler les restes :

⁸⁷ On remarque cette même permanence de la folie dans le *Der Busant* : lorsqu'on voit le jeune homme mettre le milan en pièces, on le croit redevenu fou.

Il a lués droit l'escoufle pris
 Tout ensemement comme .j. marlart.
Escoufle, vv. 6850-6851

Il a lués droit l'escoufle pris
 Se le depece membre a membre
Escoufle, vv. 6898-6899.

Le seigneur du *Laöstic* faisait subir à l'oiseau médiateur un sort semblable à celui que connaîtra plus tard le milan de Jean Renart. Découvrant que son épouse s'entretient avec son amant alors qu'elle prétendait aller écouter, à la fenêtre, le chant du rossignol, il

ocist [l'oiseau] par engresté :
 Le col li rumpit a ses deus meins.
 De ceo fist il ke trop vileins.
 Sur la dame le cors geta,
 Si que sun chinse ensanglanta
 Un poi desur le piz devant.
Laöstic, vv. 113-119.

La lecture intertextuelle suggère donc que Guillaume se rapproche davantage des maris jaloux et emportés que des amants courtois et mesurés.

Plusieurs indices autorisent aussi à considérer l'*Escoufle* comme un récit-occurrence du motif du cœur mangé dont il propose évidemment une réécriture ludique⁸⁸. Dans un article paru en 1991, Jean-Jacques Vincensini a mis au jour les parcours figuratifs qui articulent le motif : l'*adultère*, « figuration initiale de la rivalité entre l'époux et un "concurrent" » ; le *meurtre*, « figure initiale de la vengeance » et l'*ingestion involontaire* de « l'"objet partiel érotisé", figure conclusive de la rivalité et de la vengeance »⁸⁹. Comme l'*Escoufle* ne reproduit aucun de ces trois parcours figuratifs dans son intégralité, on s'explique très bien

⁸⁸ Seule Madeleine Jeay a consacré un développement à la modulation du motif du « cœur mangé » dans *L'Escoufle* dans un article intitulé « Consuming Passions : Variations on the Eaten Heart Theme », *Violence against Women in Medieval Texts*, Anna Roberts (dir.), Gainesville, Florida University Press, 1998, pp. 89-90. Sur le motif du « cœur mangé » dans la littérature médiévale voir : Jean Matzke, « The Legend of the Eaten Heart », *Modern Languages Notes*, vol. 26, n° 1, 1911, 1-8 ; Danielle Régnier-Bohler, *Le Cœur mangé. Récits érotiques et courtois des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Stock, 1979 (« Introduction ») et les travaux plus récents de : Jean-Jacques Vincensini, « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du "cœur mangé" dans la narration médiévale », *Le Cœur au Moyen Âge, Senefiance*, n° 30, 1991, pp. 441-459 ; *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 335-372 ; Françoise Denis, « Cœur arraché / cœur mangé : modulations », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, pp. 95-108 et Mariella Di Maio, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.

⁸⁹ Jean-Jacques Vincensini, art. cit., p. 452.

que ce roman n'ait jamais été inclus, aux côtés des lais de *Guiron* et d'*Ignauré* et du *Roman du Chastelain de Coucy* de Jakemes, dans le corpus des œuvres médiévales françaises qui déclinent le motif du « repas cannibale »⁹⁰. Les vers 6796 à 7015 laissent néanmoins apparaître la charpente du motif que Jean-Jacques Vincensini a rebaptisé « la vengeance cannibale d'une perturbation matrimoniale »⁹¹. Si le volatile ne peut évidemment pas faire office de rival, il est toutefois tenu responsable, par le narrateur, de la séparation des amants (alors que dans les lais, l'oiseau est davantage médiateur⁹²) : « De la riens que il plus amot, / est departis *par cel escouffle* » (vv. 5078-5079). Comme il a retardé la « conjonction "normale" »⁹³ de ceux qui sont appelés à devenir des époux, le milan est mis en pièces par Guillaume, qui lui déchire la peau du croupion (le *penil*) — souvenir de la castration qui, comme dans le *Lai d'Ignore*, précède parfois le repas cannibale⁹⁴ ? —, avant de lui manger le cœur :

Le cuir del penil li depart
 Qui mout estoit et durs et fors,
 Les dois li met dedens le cors,
 S'en traist le cuer ensanglenté ;
 Voiant ciaux qui i ont esté
 L'a mis en sa bouce et mangié.

⁹⁰ *Lai d'Ignore ou Le Lai du prisonnier*, édition Rita Lejeune, Liège, Vaillant-Carmanne, coll. « Textes anciens », 1938 ; on a perdu le texte du *Lai de Guiron* et il n'apparaît que dans le *Tristan* de Thomas qui en fournit un résumé (vv. 782-791) ; Jakemes, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, édition Maurice Delbouille, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1936.

⁹¹ Jean-Jacques Vincensini, art. cit., p. 453.

⁹² On songera par exemple aux lais du *Laostic* et de *Milun*. Voir Denise Delcourt, « Oiseaux, ombre, désir : écrire dans les Lais de Marie de France », *MLN*, vol. 120, n° 4, 2005, pp. 807-824 ; Régine Colliot, « Oiseaux merveilleux, dans *Guillaume d'Angleterre* et les *Lais* de Marie de France », dans *Mélanges Charles Foulon*, Liège, 1980, t. 1, pp. 115-126. Pour Daniel Poirion, le milan, parce qu'il ravit l'anneau, « se substitue au roi Marc » (« Fonction de l'imaginaire dans l'*Escoufle* », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute Bretagne, 1980, t. 1, p. 291).

⁹³ « Il s'agit là d'une première transgression puisque l'adultère viole la bonne régulation (sociale, morale, religieuse) de la matrimonialité, c'est-à-dire la conjonction "normale" entre époux », Jean-Jacques Vincensini, art. cit., p. 452.

⁹⁴ Interprétation que partage Madeleine Jeay : « Renart's mention that Guillaume tears the pelvic part of the kite to pieces removes any doubt about the sexual connotation of the act » (art. cit., p. 90).

Escoufle, vv. 6858-6863.

Les variations auxquelles est soumis le parcours figuratif de « l'ingestion » tendent une fois de plus à souligner la sauvagerie du protagoniste. Dans les récits plus conventionnels du cœur mangé, la « consommation se manifeste [...] toujours après une préparation culinaire » et « [a]ucun membre supplicié n'est avalé cru par l'ignorante⁹⁵ ». Sur ce point, Guillaume ressemble davantage à Yvain qui, une fois devenu fou, dévore en toute connaissance de cause la « venoison toute crue » (*Chevalier au Lion*, v. 2826). Dans *Le Chevalier au Lion*, les repas rudimentaires que l'ermite servait à Yvain tendaient sinon à amorcer du moins à annoncer le retour à la raison du chevalier ensauvagé. Agent civilisateur, le saint homme *essartoit* (v. 2831) le *boscage* (v. 2827) où s'était réfugié Yvain et se chargeait d'apprêter le gibier qu'il lui rapportait : « Et li boins hom s'entremetoit / de l'escorchier et si metoit / assés de la venison cuire » (vv. 2873-2875)⁹⁶. Dans *L'Escoufle*, le passage du *cru* au *cuit* est symbolisé par l'incinération des restes de l'oiseau :

Quant li [fus] fu grans, n'i ot el
Que du geter ens ; il le gete
Après l'arsin prent et degete
Les tisons aval et amont ;
Il n'en laissa point en .j. mont
Des carbons, de poure et de cendre ;
Escoufle, vv. 6904-6909.

Si la parodie résulte de la condensation d'éléments empruntés à des sources diverses, elle naît aussi d'une succession de déplacements et de renversements importants. C'est à ce type de réduction ou de renversement qu'ont été soumis les trois parcours figuratifs du motif du cœur mangé. Comme il est responsable de la séparation des amants, l'oiseau abject est mis à la place de l'amant. Le « crime de sang » que constitue le meurtre du rival est remplacé par une scène de chasse au cours de laquelle Guillaume se charge de mettre à mort le milan rapporté par le

⁹⁵ Jean-Jacques Vincensini, art. cit., p. 452.

⁹⁶ Voir Jacques Le Goff et Pierre Vidal-Naquet, « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 [1974], pp. 581-614.

faucon. Qui plus est, la vengeance n'est plus « un plat qui se mange cuit⁹⁷ » et ce n'est qu'après avoir ingéré le cœur cru du milan — sans « pain ne sel » (v.6903), croit bon de préciser le narrateur — que Guillaume en incinère les restes.

Le rituel de vengeance⁹⁸ ne viendra cependant pas signer la fin de l'intermède sauvage et, loin d'amorcer le retour à la raison, il semble plutôt exacerber les pulsions autodestructrices de Guillaume :

Il se fiert si grant cop del poing
Enmi les dens et sour le vis,
K'il est bien as vallés avis
K'il s'ocira, s'ensi li dure ;
Car quant ce vient par aventure
Qu'il met a ses cheveus ses mains,
Il en sacë a tout le mains
Plus de .l. a .j. seul trait.
Escoufle, vv. 6926-6933⁹⁹.

Rajustant ses vêtements et se remettant en selle comme si de rien n'était (« aussi que se ce fust niens », v. 6969), Guillaume — enragé quasi-caricatural — regagne son logis le visage barbouillé de sang et l'écume aux lèvres : « Encore avoit tout taint le vis / de sanc et la bouce d'escume » (vv. 7014-7015). Là où la rage (vv. 6948 et 7233) ressentie au moment où il revoyait le milan le mettait « em pris » (v. 6849), celle qui l'habite après l'incinération provoque plutôt le malaise des spectateurs qui ne voient plus, sous les grimaces de celui qui a « prés de la moitié / de la langue fors de la bouce » (vv. 6946-6947), qu'un homme « capingnés et laidis » (v. 7225) qui vient honteusement de se donner en spectacle. Pour éviter semblable peinture grotesque, Chrétien de Troyes insistait plutôt sur les troubles « psychologiques »¹⁰⁰

⁹⁷ Denis Bertrand et Jean-Jacques Vincensini, « La vengeance est un plat qui se mange cuit », *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'École des hautes études en sciences sociales*, n° 16, 1980, pp. 30-43.

⁹⁸ Car il s'agit bien de vengeance pour Guillaume : « Or a son duel auques vengié / Guillaumes, ce li est avis » (vv. 7013-7014).

⁹⁹ Le maître fauconnier reviendra sur ces automutilation au moment du récit qu'il fait pour la cour du comte Saint-Gilles : « Il s'est capingniés et laidis [...] / Il s'est tans cous del poing dounés / Qu'il en a tot enflé le vis » (vv. 7225 ; 7228-7229).

¹⁰⁰ Un « trubeillons » lui monte « el chief » (vv. 2804-2805) et le protagoniste souffre d'amnésie (« Pour che mais ne li souvenoit / De nule riens qu'il eüst faite », vv. 2822-2823).

— voire physiologique, puisqu'il y est question de « melancolie » (v. 3005) — de son *forsené*, dont la description exploite très peu les ressources du portrait et de la « théâtralité ».

Dans l'*Escoufle*, le comique naît aussi de ce que la réaction traditionnelle des personnages face à l'homme sauvage est inversée. Confrontés à une telle créature ambiguë, les protagonistes s'étonnent généralement et questionnent la nature de l'être fantastique qu'ils ont sous les yeux¹⁰¹. Le comportement de Guillaume avait d'ailleurs d'abord provoqué l'émerveillement des spectateurs et du narrateur :

Cascune autre *merveille* est mendre
De cesti a *esmervillier* :
Il set tout a esparpellier,
Que riens ensamble n'i remaint.
Merveille est quant encor li maint
Li deus el ventre et li pensés
Dont il ara tant pas passés. [...]
Cil s'en sont tout *esmervillié*
Qui ne l'esgardent pas de loing.
Escoufle, vv. 6910-6916 ; 6924-6925.

Dans le passage qui s'étend de la carbonisation des restes de l'oiseau aux retrouvailles finales des deux amants, l'écriture du merveilleux semble obéir à un principe de « saturation » où l'accumulation des occurrences sert à circonscrire un moment-clé du récit sur le plan du surnaturel : à partir du vers 6910, on remarque une augmentation importante de la fréquence des occurrences de « merveille » et de ses dérivés (on passe d'une occurrence à chaque 252 vers à une occurrence à chaque 45 vers¹⁰²). Le merveilleux se joue davantage au niveau sémantique que narratif. Désignée à plusieurs reprises comme « merveille »¹⁰³, l'étrange conduite de Guillaume occupe à la fois les catégories de l'événement (« le soir [...] que la

¹⁰¹ Dans *Les Merveilles de Rigomer*, Lancelot « se merveille » (v. 2312) face au vieil homme de la forêt, comme se « merveillaient » les chasseurs devant le corps de saint Jehan Paulus (v. 1628) et les femmes qui, dans le *Merlin* de Robert de Boron, recueillaient, du ventre de la mère, l'enfant aux origines célèbres (§ 10, ll. 58-59).

¹⁰² *Escoufle*, vv. 6910, 6911, 6914, 6924, 6979, 6980, 7029, 7093, 7127, 7134, 7175, 7184, 7265, 7428, 7444, 7495, 7586, 7598 et 7773.

¹⁰³ *Escoufle*, vv. 6910, 6911, 6914, 6924 et 6980.

merveille *avint* », v. 7029), de l'expression (« Or i revuel aller / por *conter* une grant merveille », v. 7093 ; « la merveille qu'il vos *dira* », v. 7265) et des perceptions visuelle et auditive : pour ceux qui ont assisté au spectacle, il s'agit à la fois d'une merveille à *voir* et à *ouïr*¹⁰⁴, alors que pour le comte et la comtesse de Saint-Gilles — qui n'ont accès qu'au récit qui leur est fait —, le comportement inattendu du jeune homme ne sollicite évidemment que le champ de l'audition¹⁰⁵. À l'émerveillement initial du fauconnier et de ses valets succédera cependant très vite un fort sentiment de pitié :

Mais je cuit que nostre ancissor
 Ne tot cil qui onques nasquirent
 Aussi grant merveille ne virent
 Com j'en ai hui une veüe,
 Et s'en ai grant pitie eüe ;
 Si arés vos, quant vos l'orrés,
 K'il n'a home jusc'a Lorrés
 Ki n'en eüst pitie eü
 S'il veïst ce que j'ai veü
Escoufle, vv. 7132-7140¹⁰⁶.

Guillaume, qui « se mesaesme / et fait honte en mainte manière » (vv. 6942-6943)¹⁰⁷, ressortira donc avili de cette aventure qui a laissé les spectateurs « [...] mout angoisseus / de ce chou qu'il n[e l']ont plus acoïnte » (*Escoufle*, vv. 6990-6992). Ce rejet provisoire à l'extérieur du cercle de ses familiers (qui « ne l'ont plus acoïnte ») tend à accentuer — comme pour les personnages fantastiques plus conventionnels — l'altérité de cet homme déraisonnable qui, tout compte fait, inspire davantage la pitié que l'effroi.

L'unique manuscrit de l'*Escoufle* (Arsenal 6565) comporte aussi le roman de Guillaume de Palerne, qui connaît auprès de Mélior des *enfances* semblables à celles des amants du premier roman de Jean Renart. Le jour du mariage de Mélior et

¹⁰⁴ « Tot cil qui onques nasquirent / Aussi grant merveille ne virent », vv. 7133-7134 ; « Encor est ce tote la mendre / Des merveilles que orrés ja », vv. 7183-7184.

¹⁰⁵ « Grant merveille oi », v. 7127 ; « si orrés / la merveille [...] », v. 7264-7265.

¹⁰⁶ « S'uns hom eüst le cuer de piere, / S'en eüst il, jou cuit, pitie » (vv. 6944-6945).

¹⁰⁷ Voir aussi le vers 6967 : « pour ce s'en ot honte ».

de Laertenidon, les jeunes amants s'enfuient, déguisés sous des peaux d'ours et aidés dans leur fuite par Alphonse, le loup-garou qui avait enlevé le jeune Guillaume. Le copiste qui a réuni en un même codex ces deux romans « idylliques¹⁰⁸ » aurait-il choisi d'effectuer un regroupement thématique que seuls autorisent les épisodes de fuite et d'ensauvagement ? Si tel est le cas, on peut soupçonner le scribe d'avoir été sensible aux *folies Guillaume* et d'avoir cherché à mettre en regard le modèle de l'ensauvagement ultime (la figure inquiétante du loup-garou) et son contre-modèle (la figure pitoyable de l'homme déraisonnable).

Dans le *Roman de la Violette*, la mise à mort de l'alouette par l'épervier semble plutôt servir à représenter la mise à mal de la lyrique à laquelle entend procéder le roman de Gerbert de Montreuil. Accoudée à sa fenêtre, Euriant écoute « des oysiaus / les cans dous et plaisans » (vv.315-316). Comme pour le troubadour, leur chant provoque à la fois le souvenir¹⁰⁹ de l'être aimé et le *talent* de chanter¹¹⁰ :

Et ma damoisiele Oriiaus
Fu en haut a la tour montee,
A la feniestre est akeutee ;
Si a entendu des oysiaus
Les cans dous et plaisans et biaux.
Lors li souvint de son ami,
Dont soupire et plaint et gemi.
Apriés, quant elle a souspiré,
L'a un poi amours aspiré
A chanter, si com jou devin,
Un vier d'un boin son poitevin

¹⁰⁸ Dans un article paru en 1979, Georges T. Diller soulignait l'originalité de ce roman idyllique : « le récit de Jean Renart opère un travestissement original du roman idyllique [...] où la quête d'un amant perdu se transforme pour l'héroïne en une conquête féminine du monde » (« *L'Escoufle*. Une aventurière dans le roman courtois », *Le Moyen Âge*, t.85, 1979, pp. 33-43. Sur la définition du « roman idyllique », voir Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 59 et Jean-Jacques Vincensini, « L'horreur, condition du bonheur dans le roman idyllique médiéval », dans, *Le Bonheur en littérature : représentations de l'autre et de l'ailleurs*, publié par le Centre de recherches des lettres et langues de l'Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998.

¹⁰⁹ Voir par exemple « Lanquan li jor son lonc en mai... » de Jaufré Rudel où le « dous chans d'auzèlhs de lonh » (v. 2) provoque le souvenir d'un amour lointain (v. 4).

¹¹⁰ Dans « Quan lo rius de la fontana... », le chant des oiseaux inspire le chant de l'amant : « Quan [...] / E'l rossinholetz el ram / Vòlf e refranh et aplana / Son dous chantar et afina, / Dreitz es qu'ieu lo mieu refranha » (vv. 1, 4-7).

Dont il li estoit pris talens :
Le Roman de la Violette, vv. 312-323.

En insérant un fragment d'un « vier poitevin » de Bernard de Ventadour (vv. 324-331), l'auteur convoque évidemment la tradition lyrique du Grand Chant courtois. Il se situe cependant aussi par rapport à la littérature narrative en langue d'oïl, où l'oiseau a souvent été associé au motif de « la belle à sa fenêtre »¹¹¹. « Cadre du désir¹¹² », la fenêtre permet différents jeux de focalisation que pouvaient difficilement exploiter les poètes lyriques¹¹³. C'est appuyée à une « fenestre entaillie » que Guenièvre aperçoit Lanval dans le lai éponyme (v. 239) et c'est aussi par une « estreite fenestre » que Muldumarec pénètre dans la chambre de la dame dans le lai de *Yonec* (v. 111)¹¹⁴. Chez Marie de France et chez Chrétien de Troyes, la fenêtre permettait l'adoption d'un point de vue narratif. Dans les lais de *Yonec* (vv. 109-111) et de *Lanval* (vv. 239-243), par exemple, la dame aperçoit l'être aimé par la fenêtre d'une tour, alors que dans *Le Chevalier au Lion*, l'accroissement de l'amour qu'éprouve Yvain pour Laudine est directement proportionnel à l'insistance du regard qu'il pose sur les charmes de la belle qu'il contemple à travers la fenêtre : « Et quant il plus s'en donne garde, / plus l'aime et plus li abelist » (vv. 1422-1423).

Grâce à un jeu sur la focalisation qui procède selon un renversement des points de vue, l'auteur de la *Violette* parvient à tromper les attentes de l'auditeur/lecteur habitué aux fenêtres à travers lesquelles se laisse *apercevoir* l'objet du désir. Ce n'est non plus l'amante accoudée à la fenêtre qui observe l'être aimé mais le félon Lisiart qui, ayant *entendu* la voix d'Euriaut (« Lisiars a la vois oüe », v. 334), « dreche son chief » (v. 335) tel un prédateur aux aguets et aperçoit

¹¹¹ Le même motif se retrouve aussi dans la chanson de toile. Voir Marie-Geneviève Grossel, « Une femme à sa fenêtre : de la lyrique à l'hagiographie », dans *Par la fenestre : études de littérature et de civilisation médiévales*, *Senefiance*, n° 49, 2003, pp. 209-220.

¹¹² « La fenêtre se révèle ainsi l'espace clairement délimité où est exposée, peut-être mieux qu'ailleurs, la mise en scène du désir », Francis Gingras, « Parmi une estreite fenestre : l'espace d'une vision et les cadres du désir dans le récit français du XII^e siècle », dans *Par la fenestre...*, *op. cit.*, p. 167.

¹¹³ Danièle James-Raoul, « À la fenêtre : approche d'un topos textuel dans les romans entre 1150-1250 », dans *Par la fenestre...*, *op. cit.*, pp. 9-22.

¹¹⁴ C'est aussi par la fenêtre que les amants du *Laüstic* pourront s'*entreveir* (v. 56).

enfin l'objet de sa convoitise. Bien que ce premier renversement demeure sans grande conséquence, il est néanmoins représentatif de l'attitude de l'auteur à l'égard des poncifs de la littérature courtoise.

L'association de l'oiseau et du chant est reconduite dans le passage où un valet offre une alouette à Euriaut et l'exhorte aussitôt à chanter :

A tant uns varlés li porte
 Une aloe qu'il avoit prise,
 Ki molt estoit bieles a devise.
 Euriaut a donné l'aloë,
 Et de chanter forment li loë.

Le Roman de la Violette, vv. 3892-3896.

Associée à la poésie courtoise¹¹⁵, l'alouette aura cependant tôt fait de se transformer en oiseau de malheur¹¹⁶ : quelques vers plus loin, elle s'enfuit « par mi une fenestre estreite » (v. 3917) — vers qui rappelle l'« estreite fenestre » par laquelle surgissait Muldumarec dans le lai de *Yonec* (v. 111) —, emportant avec elle l'*anelet* « de riche pris » (v. 3912) orné d'un chaton vermeil « de diverse manière » (3909-3910) que Gérard avait offert à Euriaut. Oiseau totem de la *fin'amors* comme le laissait déjà entendre le poème « Quan vei la lauseta mover » de Bernard de Ventadour, l'alouette inspire également un « son poitevin » à Gérard de Nevers :

D'une aloe ki ot tendu
 Ses heles et vait haletant,
 Et si aloit molt cler chantant.
 Gerars, quant la vois entendî,
 De joie es estriers s'estendi,
 De fine amour li resouvint
 Pour Aiglente talens li vint
 De cest son poitevin chanter :
 Quant voi la loëte moder [*sic*]¹¹⁷
 De joi ses eles contrel rai [...]

¹¹⁵ Odette Cadart-Ricard a cependant montré que, contrairement à l'idée reçue, bon nombre de troubadours recourent aux oiseaux de proie plutôt qu'aux oiseaux chanteurs. Pour un relevé exhaustif, voir « Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictiones chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Gironne », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 21, 1978, p. 224.

¹¹⁶ Ce qu'annonce une prolepse du narrateur dès les vers 3892-3895 : « Mais encore le fera iraistre / L'aloë et molt fort dementer, / Ensi com vous m'orés conter ; / Maint soupir fist pour l'oiselet ».

¹¹⁷ On devrait lire « Can vei la lauzeta mover », mais « le provençal » des manuscrits de la *Violette*, fait remarquer Douglas Labaree Buffum, est « corrompu et presque inintelligible. Au lieu d'une de ces chansons provençale, [le manuscrit] A donne la traduction d'une troisième » (éd. cit., p. LXXXIII).

Le Roman de la Violette, vv. 4179-4188.

Conformément à la tradition lyrique, l'envol et le chant de l'alouette sont responsables de l'« envolée » lyrique de Gérard qui, lorsqu'il entend le chant de l'oiseau, se ressouvient de *fine amour* et éprouve le *talent* de chanter¹¹⁸. La rime entre « haletant » et « chantant » ouvre cependant le procès contre la poésie lyrique : aux yeux de ce romancier qui feint d'obéir à un désir de « thésaurisation » ou de conservation des chansons du temps, la parole lyrique paraît s'être essoufflée et le passage qui s'étend des vers 4167 à 4197 a d'abord pour but d'en souligner la circularité et, partant, la stérilité. Le chant de l'alouette vient s'insérer entre deux épisodes où Gérard chante par amour pour Aiglente, d'abord en longeant la berge du Rhin d'où il a aperçu la jeune fille à sa fenêtre et, ensuite, après avoir entendu la « vois » de l'alouette qui lui inspire un nouveau chant... sur l'alouette, « Quant voi la loët moder¹¹⁹ » de Bernard de Ventadour (vv. 4187-4194), dont la première *cobla* coïncide exactement avec ce qui vient de se produire sur le plan diégétique.

Quoique ce passage vienne dénoncer la circularité de la lyrique¹²⁰, il sert aussi à critiquer l'équation entre le désir et la merveille qu'ont formulée, dès la seconde moitié du XII^e siècle, les premiers romanciers¹²¹. Gérard peut bien prétendre chanter pour « la riens el mont que plus desir » (v. 4168), il chante néanmoins « à côté de » son désir : ce n'est que parce qu'il a été abusé par le breuvage d'amour de la duègne qu'il a oublié Euriant et qu'il s'est épris d'Aiglente. Une fois de plus, la merveille n'apparaît que comme un leurre — un miroir aux alouettes ? — servant à tromper les amants réticents.

¹¹⁸ La correspondance entre Gérard et l'alouette est d'ailleurs renforcée par le vendre « tendre » (vv. 4179 et 4183).

¹¹⁹ Voir *supra*, note 117.

¹²⁰ Tout en en faisant un usage original, dans la mesure où les pièces lyriques servent tantôt de prolepse (telles les chansons aux envieux des vers 191-197 et 324-331), tantôt d'analepse devant résumer l'action du récit. Elles participent aussi au parcours intertextuel : abusé par un philtre d'amour, Gérard reprend une des chansons de Ventadour qui comporte une allusion à Tristan (le *senhal* au vers 57).

¹²¹ Voir Francis Gingras, *Érotisme et merveilles...*, *op. cit.*

L'amnésie dont souffre Gérard prend fin au moment où il récupère l'anneau orné d'une pierre vermeille (v. 4225) suite à la prise de l'alouette par l'épervier. L'auteur fait un usage plus symbolique que narratif de cet incident dans la mesure où l'affrontement entre les volatiles prend la forme d'une guerre intestine entre les oiseaux emblématiques de la littérature courtoise, tant en langue d'oc (puisque l'alouette est volontiers associée à la poésie du Sud) qu'en langue d'oïl (la coutume de l'épervier étant davantage reprise par la littérature narrative du Nord¹²²). Contrairement à ce qui se produisait dans l'*Escoufle*, la scène ne s'articule pas autour du motif du cœur mangé (peut-être trop associé à l'érotique courtoise) et l'épervier, après avoir déplumé l'alouette, s'en prend plutôt à la *cervele* de l'oiseau, que Gérard lui permet de goûter à loisir : « Puis prent l'alore et l'esprevier [...], / de la cervelle le repeut, / puis li oste au plus tost k'il peust » (vv. 4215, 4217-4218)¹²³. Pour Gérard de Nevers autant que pour Guillaume de Montivilliers, le recouvrement de l'anneau « biaux a grant merveille » (v. 4224) provoque une aliénation temporaire :

On alast bien liue et demie,
 Anchois k'il se fust remüés.
 D'ire et angoisse est tous müés,
 Plus noirs que terre tous devint,
 Quant d'Euriäut li resouvint [...]
 A tant s'est en estant levés,
 Lors s'escrie, ses paumes bat [...]
 Lors se descire et depecha
 Son bläut, tant estoit plains d'ire [...]

¹²² Dans « L'Épisode de l'épervier dans *Érec et Énide* » (*Romania*, t. 116, n^{os} 3-4, 1998, pp. 368-393), Paule Le Rider insiste sur les origines historiques et occitanes de la coutume. Malgré sa démonstration, on conviendra que les motifs *narratifs* liés à l'épervier sont davantage répandus dans le roman arthurien, « conventionnel » (*Érec et Énide*) autant que « parodique » (*Le Bel Inconnu*).

¹²³ Il annonce ainsi le sort de Gérard qui jouera les *dervés* quelques vers plus loin. L'« Amour », écrit Richard de Fournival, « s'empare donc de l'homme dès les premières rencontres par les yeux, et c'est par là que l'homme perd sa cervelle [...] Et quand l'homme aime, aucune intelligence ne peut lui être de la moindre utilité » (Richard de Fournival, *Le Bestiaire d'amour*, édition Célestin Hippeau, Caen/Paris, 1852-1877, réimpression Genève, Slatkine, 1969).

Le Roman de la Violette, vv. 4230-4234 ; 4242-4243 ; 4266-4268.

L'étrange conduite du protagoniste n'est cependant plus, comme dans l'*Escoufle*, référée à la sphère du surnaturel. En optant plutôt pour l'hypothèse de la folie, le narrateur de la *Violette* formule explicitement ce qu'insinuait le premier roman de Jean Renart : « Tant est dolans, tant se gramoie, / che samble bien k'il soit *dervés* » (vv. 4240-4241)¹²⁴. Bien qu'il s'étonne du spectacle de la douleur de Gérard (« Ses ostes fu tous esmaris », v. 4254), Adam le Grec ne partage toutefois pas l'avis des spectateurs de l'*Escoufle* : pour lui, les agissements du *dervé* n'ont rien de « merveilleux » et ne sont que pures sottises qui vaudront d'ailleurs à Gérard quelques remontrances : « Ains descent, et si le castie. / “Sire, fait il, je voi sotie¹²⁵” » (vv. 4257-4258). Se repentant aussitôt de son *pechié*, Gérard de Nevers promet de repartir en quête d'Euriaut. Auteur d'une *Continuation du Conte du Graal*, Gerbert de Montreuil connaissait bien la matière arthurienne et l'engagement de son héros reprend les termes mêmes de la promesse (beaucoup plus grave) de Perceval après le passage de la demoiselle à la mule fauve à la cour d'Arthur :

« Mais pechiés, qui m'est courus seure,
Le m'a fait oublier lonc tans.
Ja mais jour ne serai restans
Deus nuis en un liu priés a priés ;
Ains cerquerei et lonc et prés,
Tant que jou en sarai nouvele »
Roman de la Violette, vv. 4274-4279.

Et Percevaux redit tot el,
Qu'il ne girra an un ostel
Deus nuiz an trestot son aage,
Ne n'orra d'estrage passage
Noveles que passer n'i aille [...]
Tant que il del graal savra
Cui l'an an sert, et qu'il avra
La lance qui saine trovee
Et que la veritez provee
Li iert dite por qu'ele saine ;
Le Conte du Graal, vv. 4727-4731 ;
4735-4739.

Accessoires exceptionnels

Si l'anneau remporte la palme de l'auxiliaire magique le plus répandu, il arrive aussi que d'autres objets viennent suppléer les insuffisances des personnages, soit en

¹²⁴ « De duel faire ne fu pas lens, / Pres va qu'il n'est *dou sens maris* » (*Roman de la Violette*, vv. 4252-4253).

¹²⁵ Le manuscrit B propose plutôt « folie ».

conférant au possesseur divers pouvoirs magiques, soit en faisant office de sauf-conduit qui permet au détenteur d'échapper au péril¹²⁶, tels les différents fermaux qui circulent dans *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette*. Le plus souvent, la broche demeure un simple bijou décoratif servant à souligner la richesse des parures et à rehausser la beauté de héros et d'héroïnes bien *acesmes*¹²⁷. Ainsi, la parure merveilleuse qu'offre Guenièvre à Énide dans le premier roman de Chrétien de Troyes est rehaussée de deux « fermaillez d'or neelez » (v. 1661). Il en va de même pour Liénor lorsqu'elle se présente à la cour de Conrad arborant un fermail « ouvré par grande maiestrise » (v. 4375) qui doit servir à « parembelir sa gorge » (v. 4373). Instrument de vengeance, le fermail qu'elle offre au sénéchal sera quant à lui source d'ébahissement :

Le fermail, l'anel, la ceinture
Esgarda mout, et l'aumosniere ;
Mout en est d'estrangle maniere
Esbahiz, et mout s'en mervelle
Se c'est miracles ou mervelle
Qui li [la bourgeoise de Dijon] est de lui souvenu
Guillaume de Dole, vv. 4411-4416.

Instruit de la ruse de la pucelle de Dole et amusé par la naïveté du sénéchal, le messager tente de réprimer son rire : « Cil en fist lués un fol baail / por ce qu'il ot talant de rire » (vv. 4429-4430). Cette distance à l'égard du surnaturel se remarque aussi dans le passage où Guillaume offre à son hôtesse un « bon fermail a cote » (v. 1834) qui possède l'intéressante vertu de préserver de l'ivresse : « Ja nuls qui l'ait au col n'iert ivres, / S'il bevoit tot le vin d'Orliens » (vv. 1837-1838). Objet magique dont on retrouve un antécédent dans la version décasyllabique du *Roman*

¹²⁶ On distinguera donc, avec le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux*, les motifs MAGIE-OBJET (« Un objet est la source [ou le support] de pouvoirs magiques ») et SAUF-CONDUIT (« Un objet permet d'échapper à divers périls »).

¹²⁷ Lunete procure aussi à Yvain tout ce qu'il lui faut pour sa parure : « N'est riens qu'elle ne li acroie / Que il conviengne a li acesmer : / Fermail d'or a son col fermer, / Ovré a pierres precieusses » (vv. 1888-1891). Dans *Le Conte du Graal*, la mère de Gauvain — qu'il ne connaît pas encore — lui envoie de luxueux habits et un « fermail » (*Conte du Graal*, vv. 7992-7994).

d'*Alexandre*¹²⁸, le fermail ne suscite ni la curiosité ni même l'étonnement des protagonistes, davantage intéressés par sa valeur marchande : « Gardez le bien, fet il, bel oste, / qu'il vaut encore .XIII. livres¹²⁹ » (vv. 1835-1836). Dans un article paru en 1993, Nancy Vine Durling remarquait ce même intérêt pécuniaire chez la dame de Dole qui, dès qu'elle reçoit du sénéchal un anneau à la pierre « mout vaillanz », se prend à rêver de son pesant d'or : « S'el le meïst en une poise, / si pesast li ors .v. besanz » (vv. 3348-3349)¹³⁰. Plutôt que de s'interroger sur la nature de l'objet merveilleux, le mari de l'hôtesse y voit une bonne occasion d'ironiser : « Dit li hostes : "Car fust il miens, / Aussi boi je trop tote jor" » (vv. 1839-1840). Qu'est-ce à dire si ce n'est que le registre subjectif du merveilleux est dorénavant davantage admis que son registre objectif, ce dont témoigne le contraste entre la crédulité du sénéchal (qui « s'esbahi[st] » et se « merveille » lorsqu'il reçoit le fermail et qui croit plus tard que Liénor lui a « tresgeté » une ceinture [v. 4963]) et la distance ironique que cultivent le narrateur et les protagonistes plus avisés à l'égard d'un des seuls auxiliaires véritablement magiques du récit. Peu enclin à s'émouvoir, le *bourgeois* couvre de ridicule les personnages *courtois* prêts à se laisser prendre au jeu obsolète de la merveille.

Cette rarissime déclinaison du motif de l'auxiliaire magique refait surface dans la réponse de Gerbert de Montreuil au *Roman de la Rose* de Jean Renart. Dans le *Roman de la Violette*, la riche *afice* est mentionnée dans la description de la parure d'Euriaut, juste avant que le narrateur ne dresse le portrait de la jeune fille :

A son col ont mis une afice ;
Ensi com li contes m'afice,
Les pieres valioient Plaisenche ;

¹²⁸ Dans le *Roman d'Alexandre* en décasyllabes, le manteau prodigieux assume la même fonction que la broche dans le roman de Jean Renart : « Hom qui lo porte n'avra cha mal de vin / Tant n'en seit beivre au seir ni au matin » (vv. 298-299).

¹²⁹ N'est-il pas significatif que la merveille soit associée au nombre le plus parfaitement imparfaitement ?

¹³⁰ « At the same time, it is suggested that the mother's response to the seneschal is directly related to an assessment of the ring's worth », Nancy Vine Durling, « The Seal and the Rose : Erotic Exchanges in *Guillaume de Dole* », *Neophilologus*, v. 77, n° 1, 1993, p. 32.

Che fu la roïne Flourenche,
 Qui empereris fu de Romme ;
Le Roman de la Violette, vv. 818-822.

L'auteur de la *Violette* a gardé des souvenirs fort précis de sa lecture de *Florence de Rome*, chanson de geste « romanisée¹³¹ » qui conserve la forme de l'épopée médiévale mais qui s'affiche plutôt comme « romanz » (v. 20) dans le prologue. Axel G. Wallensköld, l'unique éditeur de la chanson, soulignait déjà la parenté entre ces deux œuvres du premier tiers du XIII^e siècle :

Il est fort probable que c'est précisément sous l'influence de la scène entre Florence et Macaire [...] que Gerbert de Montreuil a imaginé la scène analogue de son roman entre Euriant et Meliatir [...] Il y a, dans les ouvrages du XIII^e siècle, encore d'autres allusions à la chanson de *Florence de Rome*, mais qui ne peuvent servir à fixer la date de celle-ci d'une manière plus précise que l'allusion contenue dans le *Roman de la Violette*¹³².

Depuis, seules quelques études¹³³ ont mis en regard ces deux récits qui se partagent pourtant un nombre surprenant de personnages et qui convoquent, chacun dans une mesure différente, un même intertexte : là où Gerbert de Montreuil entend se situer principalement par rapport au *Roman de la Rose* de Jean Renart, l'auteur de *Florence de Rome* envoie Milon « li gloz » séjourner chez Guillaume de Dole¹³⁴, ternissant ainsi la réputation du repaire de Dole où viennent désormais se réfugier

¹³¹ Expression de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 443. Sur les liens entre chanson de geste et roman, voir Alexandre Micha, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976. Sur l'épopée tardive, voir François Suard « L'épopée française tardive, XIV^e et XV^e siècles », dans *Études offertes à Jules Horrent*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1980, pp. 449-460 ; « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des Sciences Humaines*, n° 55, 1981, pp. 95-107 et François Suard (dir.), *L'épopée tardive*, Nanterre, Centre des sciences de la littérature, Université Paris X-Nanterre, coll. « Littérales », 1998.

¹³² *Florence de Rome*, édition Axel G. Wallensköld, Paris, Firmin-Didot, coll. « SATF », 1907-1909, 2 tomes, p. 101. Voir aussi Claude Lachet : « Sans conteste, Gerbert de Montreuil a repris au trouvère de *Florence de Rome* la plupart des motifs qui composent ce dramatique épisode » (« Crimes et châtements dans *Florence de Rome* et le *Roman de la Violette* », dans *Crimes et criminels dans la littérature française. Actes du Colloque International de Lyon [29 novembre 1990 — 1^{er} décembre 1990]*, Université Jean Moulin, CEDIC, 1991, p. 25.

¹³³ Claude Lachet, art. cit. et Kathy Krause, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the Roman de la Violette*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1993.

¹³⁴ On pourrait même avancer que *Florence de Rome* fournit en quelque sorte un embryon de continuation « proleptique » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., pp. 242-243) au roman de Jean Renart dans la mesure où on y fait allusion à une guerre dans laquelle est engagé Guillaume de Dole (§§ CLVI et CXCII).

les fourbes : « A Guillaume de Doel s'en est li gloz alez » (v. 4381)¹³⁵. Le lecteur qui accepte de jouer le jeu de l'intertextualité verra d'ailleurs très vite apparaître un réseau d'analogies entre les personnages de *Florence de Rome* et ceux du *Roman de la Violette*¹³⁶. Aux côtés des personnages plus secondaires que se partagent les deux récits (Clarembaut, Galeran et Joffroi, par exemple), on remarque aussi la reprise de personnages imaginés par la chanson anonyme auxquels l'auteur de la *Violette* donne une plus grande consistance narrative. Ainsi, le traître Milon — avec lequel le perfide Meliadir de la *Violette* partage plusieurs caractéristiques, comme l'ont déjà souligné Axel G. Wallensköld et Claude Lachet — devient sous la plume de Gerbert de Montreuil un personnage positif, le bon duc de Cologne au secours duquel se porte Gérard de Nevers. À l'inverse, là où le prénom (plutôt rare) de Gondrée était associé à une *privee* quelconque de Florence de Rome, il devient le prénom malheureux de la sorcière infanticide dans la *Violette*. Quant à Eglentine, la femme de Thierry, elle se dédouble et donne naissance à deux demoiselles bien distinctes : Aigline, la châtelaine de Vergy, et Aiglente, fille dudit Milon dont la suivante, Flourentine, doit son prénom à l'adjectivation de celui de l'héroïne de la chanson¹³⁷.

Les ressemblances se poursuivent au-delà de l'onomastique. Toutes deux parées de soie et de pierres précieuses — détails qui surprennent peu dans un portrait féminin¹³⁸ —, Florence et Euriant possèdent chacune un accessoire

¹³⁵ Répété aux vers 5783-5785 : « A Guillaume de Dol en vint, tant a alé : / Mout fu bons chevaliers, s'ot le cors aduré, / Guillaumes le retint, que mout l'a honoré ».

¹³⁶ *Florence de Rome* comporte aussi des allusions aux romans antiques (Astarot), arthuriens (Beurepaire, Esclavon Avalon, Agravain et Blanche fleur 1641, 2849) et tristaniens (Cornoaille, Iseut). Milon et Aiglentine pourraient aussi renvoyer à la chanson de *Gui de Nanteuil* (composé avant 1207).

¹³⁷ Il s'agit aussi d'un renvoi à la « Belle Aiglentine » de la chanson de toile de *Guillaume de Dole* (vv. 2235-2294). C'est également en recourant à *Florence de Rome* que le lecteur de la *Violette* s'explique mieux la mention d'Onestasse — la fille sans mains des Évangiles apocryphes — que Gerbert de Montreuil a peut-être empruntée à la chanson de geste et qui sied bien à son roman dont l'héroïne se démarque par une particularité physique.

¹³⁸ Alice Colby, *op. cit.*, pp. 122-170. Sur le rôle des pierres précieuses dans la description des parures, voir Valérie Gontero, « Les gemmes dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 45, 2002, pp. 237-254.

exceptionnel, la première un *lorain* (une courroie) et la seconde un manteau d'hermine auxquels pendent des clochettes qui rendent une douce mélodie :

Et li lorainz fu riche, qu'a tot le mont agree.
Onques nesune beste ne fu si acesmee :
Mil eschieles i ot l'une a l'autre atellee,
Ne harpe ne vielle ne fu tant escotee.
Florence de Rome, vv. 3632-3635.

Un mantiel d'ermine ot au col,
Plus vert que n'est fuele de col,
A flouretes d'or eslevees,
Qui molt bien estoient ouvrees :
K'il ot en chascune flourete
Atachie une campanete
Dedans, si que riens n'i paroit,
Et si tres douchement sonnoit,
Quant el mantel feroit li vens,
Si vous di bien par tes couvens
Harpe, ne vïele, ne rote
Ne rendent pas si douche note,
Con les escaletes d'argent.
Le Roman de la Violette, vv. 842-854.

Dans le *Roman de la Violette*, le passage — qui présente, comme *Florence de Rome*, d'indéniables airs de parenté avec la description que fait Renaut de Beaujeu du *lorain* muni de « cent escaletes » que possède la Pucelle aux Blanches Mains¹³⁹ — devient l'occasion pour Gerbert de Montreuil de flirter avec le surnaturel. L'auteur, que l'on a pourtant dit soucieux de « réalisme », semble s'être laissé séduire par le potentiel merveilleux de l'étoffe extraordinaire et il prend un curieux plaisir à en allonger la description. On aurait d'abord pu croire à la volonté inverse : lorsqu'il explique le mécanisme de cette merveille apte à rendre euphoniques les sons cacophoniques que devraient normalement rendre les clochettes qui se heurtent, l'auteur semble chercher à atténuer le surnaturel : « Et si tres douchement sonnoit, / Quant el mantel feroit li vens » (vv. 849-850)¹⁴⁰. Loin de multiplier les « effets de réel » l'auteur de la *Violette* joue plutôt des « effets de merveilleux », notamment lorsqu'il précise que le manteau d'Euriaut est « plus *vert* que n'est fuele de col », couleur qui tend à infléchir l'interprétation dans le sens du surnaturel, et lorsqu'il mentionne l'invisibilité des clochettes, détail qui ne se retrouve ni dans

¹³⁹ *Le Bel Inconnu*, vv. 3950-3957.

¹⁴⁰ Dans *Le Bel Inconnu*, le *lorains* est plutôt le fruit de l'*engien* des Maures (v. 3952). C'est peut-être aussi à ce souci d'atténuation du merveilleux qu'obéissait le scribe du manuscrit A qui supprime de la description la phrase « a merveilles bien taillié » (v. 817).

Florence de Rome, ni dans *Le Bel Inconnu* : « K'il ot en chascune flourete / atachie une campenete / dedans, si que riens n'i paroît » (vv. 846-848).

Mais cet élan en faveur de la merveille — que l'auteur ne s'autorise que sous le couvert d'une source (« Ensi com li contes m'afice », v. 819) — sera aussitôt freiné par la parodie. La broche singulière que possède Euriaut — un bijou qui a appartenu à Florence de Rome et qui lui a été remis par sa tante, Marguerite de Hongrie — est capable de la garder du déshonneur : « Qui l'a au col, chou est la somme, / ja par homme n'ert vergondee » (vv. 823-824)¹⁴¹. L'auteur de la *Violette* a cependant gommé les origines de la *noche* merveilleuse que donnait le pape Simon à Florence de Rome et il en a réduit le nombre de propriétés magiques. Dans la chanson éponyme, la pierre, qui a été extraite de la tête d'un serpent (vv. 3644-3645), possède la faculté de rendre la santé aux malades et de garantir les femmes du viol : « Ne femme que la porte n'iert ja desvirginee / Ne outre son voloir par nul home adesee, / Por ce qu'elle ait o lui compaignie privee » (vv. 3649-3651). Dans le *Roman de la Violette*, l'*afiche* d'Euriaut ne lui sera cependant d'aucune utilité et le seul objet manifestement magique du récit n'arrivera même pas à déployer ses grandes vertus au moment crucial : menacée de viol, c'est à coups de poings et de pieds au menton (vv. 3977-3985) qu'elle s'arrache des griffes de Méliatir, à qui il en coûtera quelques dents : « Si l'a feru en mi les dens, / que en la bouche la dedens / l'en abati ou trois ou quatre » (vv. 3979-3981)¹⁴². Le narrateur s'applique donc à brouiller les pistes, appelant plus tard « merveille » la « joie si grant » (vv. 4971-4972) que manifestent les gens du château que vient de délivrer Gérard, mais s'abstenant toujours d'user du terme lorsqu'il mentionne ce qui constituait (enfin !) une *merveille tote droite*, le fermail magique auquel on ne donne même pas l'occasion d'assumer sa fonction de protection au moment opportun.

¹⁴¹ Comme pour le fermail magique de *Guillaume de Dole*, l'auteur de la *Violette* a pu s'inspirer du *Roman d'Alexandre* en décasyllabes où il est question d'une chemise devant préserver de la luxure : « qui l'a vestue cha sa char n'ert malmise / Ne de luxure ne sera trop eprise » (vv. 272-273).

¹⁴² Voir Claude Lachet, art. cit.

Les armes

De tous les auxiliaires disponibles aux personnages, ce sont les armes qui, les premières, doivent servir à la protection des héros masculins : « On retrouve, dans la description des armes, les mêmes particularités que dans celle des autres objets, les détails du procédé seul variant », remarquait Edmond Faral¹⁴³. Lorsqu'il accepte de se porter au secours d'Aigline — dont le château est assiégé par une gent « molt laide et molt orde » (v. 1611) que gouverne Galeran, un seigneur « lais et crueus » (v. 1615) —, Gérard de Nevers exige qu'on lui prête des « armes nouvies » (v. 1747). En reprenant le motif narratif de la *pucelle desconseillée*, le *Roman de la Violette* semble maintenir la coutume selon laquelle le chevalier doit veiller à se porter au secours des pucelles en détresse¹⁴⁴. Rempart de la tradition, le château de Vergy abrite aussi plusieurs vestiges de cette « ancienne littérature » par rapport à laquelle cherche à se situer la *Violette*, annonçant (ou rappelant) ainsi, selon la chronologie romanesque, la forteresse tout aussi intertextuelle qui abrite les amours malheureuses de la « véritable » *Châtelaine de Vergy*¹⁴⁵.

La scène de l'armement de Gérard n'apparaît d'ailleurs que comme l'occasion de lui faire revêtir des armes empruntées aux personnages de différentes traditions narratives, tant épiques que romanesques : après avoir endossé le haubert de l'empereur Alexandre (v. 1760) et une cotte tissée par la mère de Taulas (v. 1763) — chevalier que se partagent les romans d'Arthur et de Tristan¹⁴⁶ —, Gérard se voit

¹⁴³ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983 [1913], p. 342.

¹⁴⁴ Aux dires de la veuve dame, il s'agit du premier devoir chevaleresque. Avant de laisser son fils partir chez « le roi qui fait les chevaliers », elle lui ordonne de se porter au secours des « pucele[s] desconseillie[s] » (*Le Conte du Graal*, vv. 533-542).

¹⁴⁵ Pour une lecture intertextuelle de la *Châtelaine de Vergy*, voir André Maraud, « Le Lai de *Lanval* et *La Châtelaine de Vergy* : la structure narrative », *Romania*, t. 93, 1972, pp. 433-459 ; Edelgard E. Dubruck, « La Rhétorique du désespoir : Didon et *La Châtelaine de Vergy* », dans Jean Dufournet et Daniel Poirion (dir.), *Relire le Roman d'Énéas*, Paris, Honoré Champion, 1985, pp. 25-42 ; Linda Cooper, « Irony as Courtly Poetic Truth in *La Châtelaine de Vergy* », *Romanic Review*, vol. 75, 1986, pp. 273-282 ; René E. V. Stuij, « Interférences entre *La Châtelaine de Vergy* et *Le Roman de la Rose* », *Neophilologus*, vol. 70, 1986, pp. 469-470.

¹⁴⁶ Voir *supra*, chapitre 2.

offrir un heaume ayant appartenu à Charlemagne (v. 1765). Vêtu de cette « armure-collage » qui n'a rien de très neuf, il tient cependant à ceindre sa propre épée, à propos de laquelle le narrateur promet de dire la *verité* (v. 1771). « Vérité » et « réalisme » n'ont ici aucune valeur synonymique et l'histoire de Fine Guerre n'a de sens que si on tient compte de la production arthurienne du premier tiers du XIII^e siècle. La lecture intertextuelle d'œuvres contemporaines soulève évidemment un délicat problème de chronologie et de diffusion. Force est néanmoins de reconnaître que Gerbert de Montreuil, qui est aussi l'auteur d'une continuation en vers du *Conte du Graal*, a cherché à se positionner par rapport aux nouveaux développements en prose de la légende arthurienne.

Entre la fin de la scène d'armement et le début du combat contre le seigneur des Gorgerans, Gerbert de Montreuil insère une digression ayant gêné l'éditeur du *Roman de la Violette* qui avoue ne pas avoir pu en identifier la source¹⁴⁷. L'auteur y retrace, en une cinquantaine de vers, l'histoire de l'épée Fine Guerre et les raisons d'un conflit ayant opposé le roi de Bagdad et son neveu, sous les traits desquels se dissimule peut-être un portrait inversé de la relation entre Arthur et Gauvain qui se partagent volontairement l'épée royale, depuis le *Conte du Graal* — où on voit le neveu ceindre Excalibur, « la meillor espee qui fust / Qu'ele tranche fer come fust » (vv. 5903-5904) — jusqu'au *Lancelot* propre, où il prête à l'amant de Guenièvre « son espée, Excalibur¹⁴⁸ ». Désireux de s'arroger la terre de son neveu (qui gouverne Salamine, l'antique patrie d'Ajâx), le roi de Bagdad l'encourage un jour à engager un combat contre Esclamor — prénom aux consonances celtiques dans lequel résonne le surnom de l'épée royale — et lui remet de « fausses » armes infaillibles (« D'une fauses armes l'arma / Li rois, ki molt petit l'ama », v. 1783) :

¹⁴⁷ « On n'a pu identifier l'histoire de l'épée Fine Guerre » (Douglas Labaree Buffum, *op. cit.*, p. LI).

¹⁴⁸ VIII, §§ 24-25. Dans la *Première Continuation* — que connaissait forcément Gerbert de Montreuil —, Arthur prêtait déjà (ou prêtera encore, selon la chronologie romanesque) Excalibur à Gauvain pour combattre le Riche Soudoyer : « Esqualibor, sa bone espee, / Li a li rois Artus preste » (vv. 6165-6166).

un haubert en mailles d'étain ainsi qu'un heaume et une épée en plomb poli. Dès le premier affrontement, l'épée se brise et le neveu comprend aussitôt qu'il a été trahi : « S'a s'espee par mi brisie, / Qui li rois li ot tant prisie ; [...] / L'enfes voit bien k'il fut traïs » (vv. 1805-1806 ; 1811). Actualisant la menace qui pesait sur l'épée de Perceval dans le *Conte du Graal* (« Que ja ne porroit depecier / Fors que par un tot seul peril », vv. 3140-3141), celle du roi de Bagdad aura cependant tôt fait d'être remplacée par l'épée que l'enfant tire d'une rivière et qui se fiche en terre au premier coup qu'il porte à Esclamor :

En la riviere l'enfes fuit [...]
 Por pierres prendre s'i aploie,
 Tant c'a la destre main s'apoie
 Au heu d'une espee d'achier.
 L'enfes le sache au redrechier
 De la riviere ou ot esté
 Plus de soissante et un esté [...]

Le Roman de la Violette, vv. 1813 ; 1815-1820 ; 1825-1828.

Fine Guerre garde évidemment quelque chose de ces épées forgées par des démons aquatiques dont ont su tirer profit les chansons de *Gui de Nanteuil* et de *Doon de Mayence* (que Jean Frappier qualifiait de « romans épiques¹⁴⁹ »).

Elle se pose aussi comme l'exacte inversion des motifs de « l'épée jetée au lac » et de « l'épée au perron »¹⁵⁰. Là où Girflet, à la demande d'Arthur, lançait Excalibur « el lac el plus parfont et au plus loing de lui qu'il puet » et voyait sortir du lac une main qui prenait « l'espee parmi le heut¹⁵¹ », le seigneur de Salamine sent sous sa main droite le *heu* d'une épée et « le sache au redrechier / De la riviere ou ot esté » (vv. 1818-1819). Associée à l'élection d'Arthur depuis le *Merlin* du

¹⁴⁹ *La Mort le roi Artu, Roman du XIII^e siècle*, édition Jean Frappier, Genève/Paris, Droz/M. J. Minard, coll. « Textes littéraires français », 1964, p. XVIII.

¹⁵⁰ Sur les épées merveilleuses qui circulent dans la *Vulgate*, voir entre autres J. Neale Carman, « The Sword Withdrawal in Robert de Boron's *Merlin* and in the *Queste del saint Graal*, » *PMLA*, vol. 53, n° 53, pp. 593-595 et Andrea, M. L. Williams, « The Enchanted Swords and the Quest for the Holy Grail : Metaphoric Structure in *La Queste del saint Graal* », *French Studies*, vol. 48, n° 4, 1994, pp. 385-401.

¹⁵¹ *La Mort le Roi Artu*, éd. cit., § 192, p. 249.

Pseudo Robert de Boron, l'épreuve du perron¹⁵² — qui consiste à retirer l'épée de l'enclume où elle a miraculeusement été fichée — trouve quant à elle un écho dans le coup fatal que porte l'enfant à Esclamor :

Donné li a si grant colee
 Que tres le chief li est coulee
 L'espee desi en la terre :
 Por cel cop ot non Fine Guerre.
Le Roman de la Violette, vv. 1825-1828.

Plutôt que d'atténuer le potentiel merveilleux de l'armure de Gérard, la digression consacrée à Fine Guerre tend à mettre de l'avant les origines mystérieuses de cette épée qui a été repêchée d'une rivière, comme l'était déjà *Finechamp* dans *Doon de Mayence* (vv. 8753-8754) et comme le sera encore Excalibur dans le *Merlin-Huth*¹⁵³.

Le traitement ludique que réservait l'auteur de *Guillaume de Dole* à la seule épée de son récit ne semble donc pas avoir trouvé preneur chez ses successeurs. Non seulement l'épée du cousin de Liénor y est-elle dépouillée de toute connotation surnaturelle, mais elle n'y assume même plus sa fonction première d'arme chevaleresque offensive : songeant d'abord à s'en servir pour *larder* (v. 3939) la mère qui, croit-il, n'a pas su protéger le pucelage de sa fille, il menace ensuite d'user de ses talents de coiffeur contre Liénor : « C'est cele la, a cele trece, / que je voudroie avoir tondue / a ceste espee tote nue ! » (vv. 3962-3964). Cette réplique du cousin — qui relègue au rang de vulgaires ciseaux un des symboles les plus marqués de la chevalerie — s'inscrit dans un passage qui allie comique de gestes et comique de mots. Convaincus que l'honneur familial a été bafoué par la *ribaudie* de

¹⁵² Dans le manuscrit de Bonn, l'épée au perron est nommée « Excalibur ». Il s'agit d'une des rares fois où elles sont confondues : « Et ce fu cele espee qu'il ot prise ou perron. Et les letres qui estoient en l'espee escrites disoient qu'ele avoit non Eschalibor » (*Merlin*, dans *Le Livre du Graal*, édition préparée par Daniel Poirion et publiée sous la direction de Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 789, § 221).

¹⁵³ *La Suite du Roman de Merlin*, édition Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2006, pp. 50-52, §§ 61-65 (« Endementiers qu'il parloient en tel maniere, il regarderent en mi le lach et voient une espee apparoir par desus l'iaue en une main et en un brac qui apparoit tresque au keute, et estoit viestus li bras d'un samit blanc et tenoit la mains l'espee toute hors de l'iaue », p. 50, § 63).

Liéonor (v. 3923), les deux hommes oublient les règles du *bel parler* auxquelles les assujettit pourtant leur statut et qualifient tour à tour la jeune fille de « vieus », de « jaieus » (ou de « jaianz ») (v. 3807), de « vils bordeliere » (v. 3809) et de « mautriz » (v. 3921). Bien qu'ils aient été énoncés sous le coup de la colère et sous couvert de méprise, les propos orduriers de ces deux protagonistes qui fréquentent depuis peu la cour de l'empereur font néanmoins coexister, l'espace de quelques vers, la *courtoisie* et la *vulgarité*. À la parodie ponctuelle des motifs vient donc s'ajouter une pratique hypertextuelle qu'ont davantage exploitée les fabliaux et dont s'empare Jean Renart le temps d'un épisode : le travestissement burlesque qui, comme le faisait déjà remarquer Victor Fournel en 1858, « trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros¹⁵⁴ ». Le même type de comique verbal point aussi dans le proverbe dont se sert le narrateur pour rendre compte de l'empressement de l'empereur à épouser Liéonor : « Ahi ! plus tire cus que corde, / ja ne veut il tant nule rien » (vv. 5300-5301). Le comique de mots s'accompagne aussi d'une théâtralité marquée qui exploite, aux dépens du jeune cousin, le comique de gestes. Après avoir dégainé son épée, il se dirige comme *desvez* (v. 3919) et *forsenez* (v. 3951) vers la salle où se trouvent la mère et la fille. Dans sa course, il trébuche cependant sur une pièce de bois, donnant ainsi au serviteur occupé à faire griller des oies et des canards l'occasion de l'immobiliser au terme d'un corps-à-corps qui prend des allures d'étreinte amoureuse (vv. 3929, 3932-3933) :

Il s'est abuissiez a un fust
Si qu'il chaï o tot s'espee.

¹⁵⁴ Victor Fournel cité dans Gérard Genette, *op. cit.*, p. 35. Comme le travestissement burlesque suppose une coexistence du noble et du vulgaire, il a connu une grande fortune littéraire entre 1600 et 1660, à une époque où les auteurs effectuaient de très fortes distinctions entre les styles élevé et bas. Dans son *Art Poétique*, Boileau conseille aux auteurs de se garder de ce « burlesque effronté » : « Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse : / Le style le moins noble a pourtant sa noblesse. / Au mépris du bon sens, le burlesque effronté / Trompa les yeux d'abord, plut par sa nouveauté [...] : / Le Parnasse parla le langage des halles ; [...] / Que ce style jamais ne souille votre ouvrage. [...] / Et laissons le burlesque aux plaisants du Pont-Neuf », *Œuvres de Boileau*, éd. M. Amar, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1853, p. 190.

Un serjans, qui ot espæe
 Une jante entre .II. mallars,
 Qui n'iert ne foibles ne coars,
 Li vient erroment, si *l'embrace*.
 Or n'a il pooir que il face
 Trop grant mal, se n'est de parole.
 Uns autres li saut, si *l'acole*,
 Si le tienent amdui mout cort.
Guillaume de Dole, vv. 3924-3933.

Les jeux de lumière et le merveilleux ornemental

Liée à la vue de par son étymologie, la merveille peut aussi s'enrichir de différents jeux de lumière, comme en témoigne mieux que nulle autre la scène centrale du dernier roman de Chrétien de Troyes. Encadrée par une série d'épiphanies — dont celle où le *beste gallois*, apercevant les « haubers fremianz » et les « hiaumes clers et luisanz » (vv. 129-130) des chevaliers de la lande, concluait à la nature angélique de ceux-ci —, le cortège du graal se termine par une surenchère lumineuse : la lumière que jettent les chandeliers d'or fin sur chacun desquels brillent dix chandelles est surpassée par la « granz clartez (v. 3226) que rend le *graal*, dans lequel sont enchâssées des pierres précieuses qui en augmentent encore l'éclat (vv. 3233-3239).

Dans la chanson de geste, le manichéisme des contrastes — auquel correspond l'opposition entre l'éternelle beauté du Chrétien et l'inlassable hideur du Païen — tendait à associer la luminosité au Royaume du Bien et l'obscurité au Royaume du Mal, comme en font foi les adresses répétées de Roland à Durendal : « E ! Durendal, cum es bele, e clere, e blanche ! / Cuntre soleill si luses e reflambes ! » (vv. 2316-2317) ; « E ! Durendal, cum es bele e seintisme ! » (v. 2344)¹⁵⁵. Depuis la première épopée en langue romane, les jeux de lumière ont aussi servi à l'esthétisation et, conséquemment, à la légitimation de la violence des Chrétiens à l'égard de l'ennemi

¹⁵⁵ Voir aussi les vers 445 et 2315-2317. Sur les « esthétiques de la lumière », voir Umberto Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduction Maurice Javion, Paris, Grasset, 1997 [1987], pp. 77-90.

païen, « neire gent¹⁵⁶ » (v. 1917) associée volontiers au motif de la « terre ombrage » (vv. 979-983), où ne luit jamais le soleil (v. 980) et où « piere n'i ad que tute ne seit neire » (v. 982). La luisance de l'armure (« Osbercs e helmes i getent grant flambur », v. 1809) et les étincelles que provoque l'entrechoquement des armes¹⁵⁷ servent à rappeler à l'auditeur que la guerre est *bonne et belle* et apparaissent comme autant de procédés participant à l'élaboration de cette « poétique du génocide joyeux » proposée par Jean-Charles Payen¹⁵⁸. Repris par plusieurs œuvres *en roman*, le motif se retrouve encore dans la partie « épique » de l'*Escoufle* (vv. 982-984) et, plus tard, dans le récit que fait Gerbert de Montreuil du duel judiciaire entre Gérard et Méliatir :

Onques mais teus estours ne fu
Des hiaumes font voler le fu,
Si que tous les las en rompirent ;
Cil qui les esgarderent dirent
Que c'est merveille que il durent.
Le Roman de la Violette, vv. 5596-5600.

Introduite par la formule « Onques mais teus estours ne fu » (v. 5596), l'occurrence du motif s'intègre d'ailleurs parfaitement à ce passage aux résonances plus épiques que romanesques.

« Le regard merveilleux », écrit Christine Ferlampin-Acher, « donne [...] aux auteurs l'occasion de privilégier certaines situations, comme le spectacle ou la contemplation spéculaire. Associé à la vue, il motive aussi des descriptions nourries¹⁵⁹ ». Dans *Le Roman de Thèbes*, l'*ekphrasis* à laquelle donne lieu la

¹⁵⁶ Voir aussi : « Ne creit en Deu, le filz sainte Marie ; / Issi est neirs cume peiz ki est demise » (vv. 1473-1474) ; « Quan Rollant veit la contredite gent / Ki plus sunt neirs que nen est arrement » (vv. 1932-1933) ; « Heingre out le cors e graisle e eschewid, / Neirs les chevells e alques bruns [le vis] » (vv. 3820-3821).

¹⁵⁷ « Puis fierent il nud a nud sur lur bronies ; / Des helmes clers li fous en escarbunet » (vv. 3585-3586) ; « De lur espees cumencent a capler / Desur cez helmes, ki sunt a or gomez ; Cuntre le ciel en volet li fous tuz clers » (vv. 3910-3912) ; « Si fiert Tierri sur l'elme de Provence : / Salt en li fous, que l'erbe en fait esprendre » (vv. 3915-3917).

¹⁵⁸ Jean-Charles Payen, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La Chanson de Roland* », *Olifant*, vol. 6, n°s 3-4, 1979, pp. 226-236.

¹⁵⁹ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 141.

description du char d'Amphiaräus précède le recensement, plus modeste, de ses armes. L'archevêque — qui donne de meilleurs coups que n'en a jamais donnés Turpin (*La Chanson de Roland*) — se protège d'un écu « qui molt reluist countre soleil » (ms S, v. 5193) et porte un haubert « plus luisanz que argent mers » (ms S, v. 5197). La brillance des armes est cependant largement dépassée par l'extraordinaire luminosité du char fabriqué par Vulcain, que frappent quelques rayons de soleil qui éclairent d'une vive lumière la montagne et la plaine environnantes (vv. 5202-5205)¹⁶⁰. À cette déclinaison du motif de « l'espace éclairé par une clarté surnaturelle » succède l'inventaire des armes d'Étéocle que dresse plus loin le narrateur. La liste inclut, en plus de l'épée de Ninus trouvée à Babylone, un haubert magique (trempé dans un des fleuves du Paradis, il possède la faculté de préserver de la mort [vv. 7113-7114]) et un heaume vermeil qui « bien reluist countre soleil » (v. 7124). L'énumération des pierres précieuses qui sertissent le heaume d'Étéocle (hyacinthes, améthystes, bérils, sardoines, topazes, calcédoines, escarboucles et émaux) et les précisions quant à l'origine orientale des armes témoignent d'un effort certain vers le merveilleux.

Jean Renart avait déjà eu recours à ce même type de merveilleux sémantique dans son second roman. La description de l'armure de Guillaume de Dole — qui aurait pourtant pu être, pour l'auteur, l'occasion parfaite d'exercer son réalisme — cherchait non pas à atténuer le potentiel merveilleux du heaume offert au jeune homme par Conrad, mais à le renforcer. Conscient du lien étymologique entre le miroir et la merveille (< lat. class. *mirari*)¹⁶¹, le narrateur précise que

¹⁶⁰ Dans *Cligès*, Chrétien de Troyes cultive une distance ironique à l'égard du motif. Il effectue d'abord un transfert vers le champ de l'audition et notent que les combattants « as espees notent un lai sor les hiaumes » (ms. R [Bnf Fr 1420], vv. 4018-4019). Il exploite par la suite l'exagération et joue du regard empêché en précisant que la lune qui reluit sur les heaumes projette une lumière si intense qu'elle aveugle les traîtres qui croyaient prendre le château de nuit : « Molt lor est la lune nuisanz, / qui luist sor les escuz luisanz, / et li hiaume molt lor renuisent, / qui contre la lune reluisent » (vv. 1703-1706).

¹⁶¹ « Bien que le traitement du thème spéculaire soit relativement stéréotypé, les romans évitent la banalité en réactivant en permanence le rapport, fondé étymologiquement sur un rapport commun avec la vue, de la *merveille* et du miroir » (Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 135).

« Chascuns qui l'esgarde s'i mire / Aussi com en un mireoir » (*Guillaume de Dole*, vv. 1688-1689). D'*Érec et Énide* aux romans de Lewis Carroll, les jeux de miroirs apparaissent comme des « artifices témoignant de la spécificité du regard merveilleux¹⁶² » et Jean Renart n'y fait pas exception : grâce à un renvoi détourné au surnaturel, le heaume spéculaire apparaît davantage comme un « miroir du merveilleux » que comme une simple pièce d'armure. Comme pour les autres auxiliaires magiques, cette hypothèse, une fois posée, se voit cependant réfutée par un commentaire du narrateur. En laissant entendre que l'éclat du heaume n'est peut-être imputable qu'aux bons soins de Baudouin de Flamand qui s'affaire à astiquer le heaume avant de le remettre à Guillaume, l'auteur aplatit le merveilleux en en rationalisant la cause :

Lors conmanda son chamberlenc
 Q'en claime Baudoin Flamenc
 Que li aport le heaume ça [...]
 Quant il l'ot mis hors dou heaumier,
 Si l'essua d'une touaille :
Guillaume de Dole, vv. 1669-1671 ; 1676-1677.

Galeran de Bretagne a lui aussi su tirer profit des ressources visuelles. La lumière qui émane du heaume du héros — qui « a or luist cler » (v. 4687) — se voit cependant dépasser par celle que jette le berceau de Frêne qui, comme le heaume et l'écu d'Énéas, a été fabriqué à partir des « coustes d'un poisson » (*Galeran de Bretagne*, v. 484 ; *Énéas*, vv. 4428 et 4445). Ce n'est toutefois pas l'origine aquatique du couffin qui provoquera l'émerveillement du chapelain de Beauséjour, mais la lumière que rend cet objet « cler et luisant [...] comme flamme » (v. 482) et dont la couleur « d'or [...] luist et art » (v. 486). S'étant réfugié sous un frêne pour dire prime, le chapelain y découvre l'enfant :

Si comme il dit prime a voix basse,
 Levé a en hault sa veüe,
 S'a la lueur du bers veüe
 Et la clarté que rent et donne,
 Si a ouï l'enfant qui gronne

¹⁶² Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 135.

Et qui pour aletier s'esveille.
 Si l'a tenu a grant merveille ;
 Sa dame et les autres appele,
 Contee leur a la nouvelle
 De l'enfant que il a trouvé.

Galeran de Bretagne, vv. 950-959.

Les fonctions de Lohier le prédisposent aux élans de foi en faveur du surnaturel chrétien. Il est donc peu surprenant de le voir lever « haut sa veüe » (v. 951), comme s'il fouillait, en attente d'un miracle, les sommets de cette verticalité rassurante qui unit l'homme à Dieu. La scène, qui prend d'abord des allures d'épiphanie, ne procédera cependant pas à la christianisation du surnaturel que serait en droit d'attendre l'auditeur/lecteur, au vu du décor religieux. La formule adverbiale « a grant merveille » (v. 956) amorce plutôt le processus narratif du merveilleux qu'initiait déjà les champs lexicaux de la vision (*veüe*, *lueur*, *clarté*) et de l'audition (*ouï*, *gronne*) et que viendra parfaire la réaction toute païenne de l'abbesse et de ses religieuses :

Du bers se merveille et de l'evre
 La dame, qui tantost descuevre
 L'enfant, pour ce qu'elle le voye.
 Li enfans fait semblant de joye,
 Ung ris jecte moult doucement :
 Toutes se merveillent comment
 En terre pot faire Nature
 Nulle si belle creature.

Galeran de Bretagne, vv. 965-972.

Aux étapes de la vision et de la réaction (vv. 965-967) succède un questionnement qui tend à suggérer qu'il y aura réalisation de la topique merveilleuse. Le processus narratif est cependant amputé de l'ultime étape qui en permettrait l'achèvement.

Se désintéressant des merveilles du « bers et de l'evre », les religieuses reportent leur attention sur l'enfant et formulent à son sujet une question qui vient substituer à l'axe de la transcendance — où l'être et le phénomène auraient pu trouver une explication surnaturelle — celui de l'immanence : « Toutes se merveillent comment / En terre pot faire Nature / Nulle si belle creature » (vv. 970-972). L'interprétation allégorique — selon laquelle Nature façonne les êtres —

annule l'investigation intellectuelle nécessaire au surgissement du merveilleux ; proposée par les religieuses elles-mêmes, elle contredit de surcroît la doctrine chrétienne sur la génération des êtres ! La mise à mal du surnaturel obéit ici à un double principe : soit la topique merveilleuse avorte, soit l'objet véritablement merveilleux n'interpelle plus les protagonistes. Face à ce berceau qui non seulement apparaît comme un modèle réduit des différents Lits de la Merveille mais qui sert aussi à rendre compte des origines exceptionnelles de ce nourrisson dont la mère est après tout qualifiée de monstre et de strige (vv. 584-587), la réaction des protagonistes ne dépassera jamais le simple étonnement.

Il est néanmoins intéressant de remarquer que par rapport à son hypotexte principal, le lai du *Fresne*¹⁶³, *Galeran de Bretagne* témoigne d'un intérêt accru pour le merveilleux. L'esthétique de la brièveté invitant à la densité, les chercheurs ont été amenés à parler à propos de l'écriture de Marie de France d'un « art de suggérer¹⁶⁴ » où le merveilleux serait à ce point discret que Philippe Ménard a cru y déceler un goût pour le réalisme :

non seulement le décor, mais encore la trame du récit, le tissu complet de l'action est composé d'éléments empruntés aux réalités de la vie médiévale [...] En dépit de leur brièveté, ils peignent avec justesse les occupations et les divertissements, les travaux et les jours des milieux aristocratiques. Sur ce tissu narratif se détachent avec d'autant plus de vivacité les touches de mystère, de merveilleux, de fantastique¹⁶⁵.

¹⁶³ Sur la lecture intertextuelle de *Galeran de Bretagne* et du lai du *Fresne*, voir entre autres : Ernest Hoepffner, « Les Lais de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania*, t. 56, 1930, pp. 212-235 ; Christine Martineau-Génieys, « La Merveille de Frêne », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Honoré Champion, 1993, 3 vol., t. II, pp. 925-939 ; Joan Brumlik, « Thoughts on Renaut's use of Marie's *Fresne* in *Galeran de Bretagne* », *Florilegium*, vol. 14, 1995-1996, pp. 87-98 ; Paul Vincent Rockwell, *Rewriting Resemblance in Medieval French Romance. Ceci n'est pas un graal*, New York, Garland Pub., coll. « Garland Studies in Medieval Literature », 1995, pp. 25-43 (chapitre 2 : « Twin Mysteries : Ceci n'est pas un *Fresne* » [1994]).

¹⁶⁴ Dans les *Lais*, « l'art est fait avec des riens », écrit Philippe Ménard. Sur cet art de la suggestion, voir Philippe Ménard, *Les lais de Marie de France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979, pp. 178-189 (« Technique et signification du merveilleux ») et pp. 190-237 (chapitre V, « L'art de Marie de France »).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 168. Voir aussi Edgar Sienart, *Les lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978, pp. 185-204 (chapitre II : « La réalité de l'homme ») et la présentation de Jean Rychner à son édition des *Lais* : « en faisant surgir l'irrationnel et le merveilleux dans le décor ordinaire de la vie, ce n'est pas le merveilleux que Marie tue, c'est la

À cet art de la suggestion pratiqué par l'auteur du lai auquel il emprunte la trame narrative de son roman, Renaut a préféré un art de l'*amplificatio* qui exploite le potentiel merveilleux des objets déposés sous le frêne avec l'enfant. L'amplification est d'abord d'ordre quantitatif : la description des préparatifs du nourrisson occupe 11 fois plus de vers dans le roman que dans le lai et le nombre d'objets décrits passe de deux (le « paille roé » et le « gros anel » d'or fin) à quatre (le drap, l'oreiller, le berceau et le précieux tissu). Elle est aussi d'ordre qualitatif dans la mesure où l'auteur de *Galeran de Bretagne* semble avoir succombé à la tentation du surnaturel, abandon qui, selon Faith Lyons, a pour fâcheuse conséquence de gâcher le réalisme de son roman :

[C]omme chez les devanciers de Renaut, la description déborde sur le récit. En effet, ces objets, l'oreiller, le berceau, embellis par des détails descriptifs et alourdis par cette richesse même, deviennent gênants pour le récit¹⁶⁶.

L'exercice de « délayage¹⁶⁷ » auquel se livre l'auteur de *Galeran de Bretagne* semble avoir pour but d'actualiser le merveilleux en puissance contenu dans le lai de Marie de France, notamment par le biais de l'intertextualité.

Qu'elle prenne la forme d'un manteau ou d'une chemise, l'étoffe peut elle aussi posséder différentes vertus magiques, comme dans le *Roman d'Alexandre* en décasyllabes où le *pelisson* merveilleux maintient en éternelle jeunesse celui qui le porte : « qui l'a sur sei, si a tal madecine / que cha n'avra pel chanu en la crine » (vv. 289-290)¹⁶⁸. Le « tapiz brun » confectionné par des fées « à jeun » (vv. 2871-2872) et dont se déguise Astarot dans le *Roman de Thèbes* assume plutôt une

vie qu'elle poétise » (*Les Lais de Marie de France*, édition Jean Rychner, Paris, Honoré Champion, 1966, p. XVIII).

¹⁶⁶ Faith Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 71. Avis que partage Ernest Hoepffner : « Ce que le lai indique d'une manière succincte et souvent sèche, le romancier le développe avec force détails, en s'abandonnant parfois à une prolixité fâcheuse, mais quelquefois aussi en ajoutant certains détails heureux » (art. cit., p. 225).

¹⁶⁷ Expression employée par Maurice Wilmotte (dans « Un curieux cas de plagiat littéraire. Le poème de "Galeran" », dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, t. XIV, 1928, pp. 269-309) et Ernest Hoepffner (art. cit., p. 214).

¹⁶⁸ Dans *Guigemar*, l'oreiller déposé dans la nef possède des vertus fort semblables : « mes tant vos di de l'oreillier : / Ki sus eüst sun chief tenu, / Ja mais le peil n'avreit chanu » (vv. 178-180).

fonction de protection : « Ja, des qu'el en son dos l'avra, / mais nuls homme mal ne li ferra » (vv. 2874-2875). Les récits arthuriens ont fait un usage original de l'étoffe merveilleuse : dans le *Cort Mantel* (ou *Mantel Mautailé*) et la *Vengeance Raguidel*, le motif du manteau magique (D 1053 et D 1056) sert à témoigner de la fidélité ou de l'inconstance de l'amie¹⁶⁹, épreuve qui surprend peu dans un contexte courtois. Pour souligner la singularité de l'étoffe, Jean Renart s'y prend autrement et mentionne ce qui demeure, à ce jour, un hapax : la curieuse *mustadole* (v. 2539) dans laquelle est enveloppée *Guillaume de Dole* lorsqu'il se présente à Saint-Trond. En revanche, l'auteur ne laisse planer aucune ambiguïté quant au drap dont est faite la robe de la future impératrice et l'associe directement au surnaturel : comme la *porpre* de Camille, fabriquée par « treis faees serors » (v. 4015), ou encore le drap de moire tissé par « quatre fees » dans *Érec et Énide* (v. 6736), il a été ouvré de mains de fée (v. 5324)¹⁷⁰.

L'exotique soierie « de Costentinoble » dans laquelle on emmaillote Frêne (*Fresne*, v. 125) devient plutôt pour Renaut l'occasion parfaite de s'abandonner aux plaisirs de l'*ekphrasis* : le simple *paille roé* du lai du *Fresne* se transforme ainsi en une étoffe « tissue par merveilleux art » (v. 518) à laquelle il ne manque aucune merveille (« Toutes merveilles y avient », v. 549) et sur laquelle dame Gente a brodé, d'un côté, les amours de Floire et Blanchefleur et, de l'autre, l'histoire de l'enlèvement d'Hélène. Non content d'enrichir la description du tissu, l'auteur fait aussi déposer dans le berceau de l'enfant un oreiller orné de pierres précieuses « de grant bonté » (v. 445). Comme la doublure du manteau de Briséida, il répand un parfum suave (v. 469-473) et il est aussi d'une couleur *decevans* (v. 459), c'est-à-dire qu'il est impossible pour celui qui le regarde de déterminer s'il est noir, blanc,

¹⁶⁹ On retrouve une variation du motif dans *Guigemar* (vv. 543-576 et 655-742) où le nouage d'aiguillette sert de signe d'élection.

¹⁷⁰ Pour une liste complète, voir Edmond Faral, *op. cit.*, pp. 345-346.

vert, gris, vermeil, jaune ou indigo (vv. 462-463)¹⁷¹. Comme l'oreiller fait de plumes de calandre sur lequel repose la tête de Camille dans l'*Énéas* (vv. 7523-7542) et le manteau de Brisédia confectionné à partir de fourrure de *dindialos* (*Roman de Troie*, v. 13367), celui de Frêne est d'une confection exceptionnelle :

Car fait ne fu n'en ciel n'en terre
N'en mer, ne ne le tyssy nulz ;
Mais sur ung arbre d'ebenus
Le firent oysel a leurs becs ;
Galeran de Bretagne, vv. 452-455.

Garni de plumes de phénix (v. 465), il rappelle surtout l'oreiller de Melior dans *Partonopeu de Blois*, roman dont s'est peut-être inspiré l'auteur de *Galeran de Bretagne*, comme en font foi les ressemblances stylistiques et lexicales entre les descriptions respectives des oreillers des deux jeunes filles :

Un oreiller ot al chievés,	S'en fu la plume prise en Ynde
De mellor n'orés parler mes :	D'un oysel qu'on clame <i>fenis</i> :
Li duns en fu tos de <i>fenis</i> ,	C'est ung oysel par qui ja n'is
D'un oisel qui molt est soltis.	N'est fait que d'un seul, ce me <i>semble</i> ,
Sa nature merveille <i>samblé</i> ,	<i>Car estre n'en puet q'un ensemble</i> ;
<i>Car ja n'en ert que uns ensamble [...]</i>	<i>Galeran de Bretagne</i> , vv. 464-468.
<i>Partonopeu de Blois</i> , vv. 11557-11562.	

L'oreiller de *Galeran de Bretagne* dépasse donc en matière de merveilles tous les oreillers exceptionnels répertoriés dans le corpus narratif antérieur, où le surnaturel est pourtant plus « attendu ». L'auteur du *Roman de Thèbes* et Marie de France, par exemple, ne fournissaient que très peu de détails quant aux oreillers extraordinaires de leurs héros : là où l'antique sorcière ne possède qu'un « riche oreiller » (v. 1561), celui qu'on dépose dans le berceau du fils de Milon n'est qu'un « oreiller vaillant » (v. 102) ; même le coussin magique de Guigemar ne fait l'objet que d'une description expéditive (vv. 178-180). Les auteurs de l'*Énéas* et de *Partonopeu de Blois* commentent quant à eux un peu plus longuement les oreillers de Camille et de

¹⁷¹ *Le Roman de Troie*, vv. 13392-13393 (propriétés aromatiques) et 13341-13360 (polychromie). Lydie Louison (*op. cit.*, p. 691) remarque à juste titre que le vers 449 de *Galeran de Bretagne* (« Ou drap n'ot soie ne fil d'or ») fait peut-être écho, en en prenant le contre-pied, au vers 13333 du *Roman de Troie* (D'un drap de seie a or brosdé). Le « blanc dyaspre » que revêt Gérard de Nevers au tournoi de Montargis est, lui aussi, « molt divers » (v. 5893).

Mélior, mais ils n'en retiennent que la confection particulière (ils sont tous deux garnis de plumes d'oiseaux exceptionnels : la calandre, oiseau doté de dons prophétiques, et le phénix). L'analyse intertextuelle oblige le lecteur à un constat étonnant : curieusement, c'est par l'amplification des caractéristiques merveilleuses de l'oreiller que *Galeran de Bretagne*, roman que l'on a dit « réaliste », se distingue des modèles par rapport auxquels il se situe.

Loin de n'être que des collectionneurs de *realia*, Jean Renart, Renaut et Gerbert de Montreuil cèdent donc encore à la « séduction de l'étrange¹⁷² », allant même jusqu'à s'abandonner à la prolixité là où leurs devanciers — qu'on a dit plus versés dans l'art de « l'Autre monde » — demeuraient discrets. Pour parodier les motifs merveilleux, ils ont joué de leur degré d'actualisation. Si *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette*, par exemple, mentionnent tous deux un bijou extraordinaire, la fonction de protection que devraient assumer les « auxiliaires » a cependant été réduite : chez Jean Renart, la broche sert à préserver de l'ivresse, alors que chez Gerbert de Montreuil elle doit protéger du *vergondage*. Dans les deux cas, il y a troncation du motif : là où *Guillaume de Dole* ne donne jamais au bijou l'occasion de déployer ses propriétés magiques, le *Roman de la Violette* jette le doute sur son efficacité. Cette désintégration du merveilleux s'accompagne généralement d'une critique de différentes traditions narratives dont on emprunte les motifs distinctifs pour mieux en dénoncer l'obsolescence. Comme si lorsque le romancier, à l'image de Gondrée, met l'œil au *pertuis* et que le roman se fait le *mireoir* d'une tradition qu'il déforme, la merveille se fait plus discrète et « joue les violettes ».

¹⁷² Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.

CHAPITRE 4

Lieux communs et espaces merveilleux

« Un texte médiéval ne se lit jamais seul », écrit Charles Méla, et « ce qu'il dérobe se laisse comprendre ailleurs¹ ». « Art de variation et de modulation² », l'écriture médiévale se laisserait appréhender d'abord dans son rapport à ce que Paul Zumthor appelait le « vaste texte virtuel [...] de la *tradition*, univers de référence à la fois imaginaire et verbal, qui constitu[e] le "lieu commun" de l'auteur et de l'auditeur³ ». Il n'est pas indifférent que l'image dont se sert le poéticien pour rendre compte de la relation entre le créateur et son public (le « lieu commun ») emprunte à la rhétorique classique : dans le paysage littéraire des XII^e et XIII^e siècles, les « lieux communs », diffusés notamment par les arts poétiques latins, correspondent assez bien à cet avant-texte « virtuel » auquel s'alimente la littérature profane, fille de la culture cléricale autant que de la culture folklorique.

Conçus au départ comme des « catégories *formelles* d'arguments ayant une portée générale⁴ » que se partagent, depuis Aristote, les trois *genera dicendi* de la rhétorique antique, les lieux communs ou les *topoi* (calques du latin *locus communis* et du grec *koinos topos*) ont très vite été envisagés comme un réservoir archaïque dans lequel viendraient puiser (aussi) les auteurs médiévaux : là où Ernst Robert Curtius fournit l'image du « magasin⁵ », Claude Lévi-Strauss rapproche la pensée mythique de l'activité du bricolage (et oppose à la figure du « bricoleur » celle de « l'ingénieur »)⁶. Antoine Compagnon et Roland Barthes parlent respectivement

¹ Charles Méla, *La Reine et le Graal, la conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 94.

² Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 82.

³ *Idem* (nous soulignons).

⁴ Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [1997], p. 15.

⁵ Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956], p. 149 : « Parmi les antiques bâtiments de la rhétorique, la topique constitue le magasin. On y trouve les idées les plus générales, celle que l'on pouvait utiliser dans tous les discours, dans tous les écrits ».

⁶ Voir Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32 : « la réflexion mythique apparaît comme une forme intellectuelle de bricolage [...] [L]e propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés *mais en utilisant des résidus et des débris d'événements* [...] La pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agencant des événements, ou plutôt des résidus d'événements » (nous soulignons).

d'un « réservoir de types⁷ » et d'une « réserve culturelle⁸ ». Ces formules laissent poindre le désir séculaire de taxinomie et de thésaurisation que l'on remarquait déjà chez Cicéron⁹ et qui se manifestera avec force dans les traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance¹⁰. De la même façon, les réflexions théoriques sur le *topos* menées par la *Société d'analyse de la topique romanesque* (SATOR) trouvent encore un prolongement dans l'initiative de classement et d'informatisation des *topoi* narratifs (ou, dans ce cas particulier, des motifs) telle qu'élaborée à Montpellier par Francis Dubost.

« Matrice de possibilités expressives¹¹ », le *topos* appartient, selon Paul Zumthor, à la catégorie plus large du *type* — « élément d'«écriture» » « structuré, polyvalent » et « réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents »¹² —, dans laquelle l'auteur range aussi le cliché, la formule, l'image clé et le motif¹³. Le critère du degré de narrativité permet cependant de distinguer le *topos* et le *motif*, dont les définitions participent cependant toutes deux d'une « théorie de la récurrence¹⁴ » : si le motif peut être défini comme *topos narratif*¹⁵, le lieu commun

⁷ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 29.

⁸ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985, pp. 139-140. « Intégrés à l'*inventio* », écrit Ruth Amossy, « les *topoi* ne sont plus seulement une méthode de raisonnement, ils deviennent une réserve d'arguments types, de procédés d'amplification, et de développement tout faits (*op. cit.*, p. 15).

⁹ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982, p. 160.

¹⁰ Dans « L'état des "lieux" » qu'il dresse en introduction à un ouvrage publié en 1996, Francis Goyet remarque que la Renaissance a, la première, fourni l'image du « trésor [...] où puiser indéfiniment » et cite à l'appui le philosophe Rodolphe Agricola : « en eux ainsi qu'en quelque réceptacle ou *trésor* sont placés tout ce qui peut servir à emporter la conviction » (*Le Sublime du lieu commun* : *l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 15). « [C]e qui intéresse le XVI^e siècle », écrit-il plus loin, « est la possibilité de classer, de constituer un répertoire où l'on pourra, grâce au classement et selon l'étymologie même du mot répertoire (*reperire*), retrouver ses arguments » (*ibid.*, p. 66).

¹¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 84.

¹² *Ibid.*, p. 82. Dans *La Mesure du Monde* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1993, p. 112), Paul Zumthor raffine sa définition du type et en propose une lecture diachronique : « Un schème passe-partout [...], ensemble de fragment descriptifs, au moins partiellement figés, au moyen desquels, à travers lesquels et (davantage à mesure que l'on descend le cours du temps) malgré lesquels se constitue, en langue ou dans les formes de l'art, toute représentations de la réalité ».

¹³ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale...*, p. 82.

¹⁴ Francis Goyet, *op. cit.*, p. 20.

relève plutôt de l'argumentation (on songera aux différentes formules de la topique de l'exorde) ou de la description (comme l'*ekphrasis*, le *locus amœnus* ou son double inversé, le *locus horridus*).

Ruth Amossy trouve les premiers exemples de l'évolution sémantique du « lieu commun » dans le sens moderne (et péjoratif) d'« idées rebattues » dans *La Logique de Port-Royal* (1662) et, pour le domaine strict des belles-lettres, dans *Le Misanthrope* de Molière (1666)¹⁶. Entre le XVI^e et le XVII^e siècle, « le passage se fait insensiblement de l'idée de développement préfabriqué et de généralité à celui de banalité¹⁷ ». Si elle n'obéissait aussi à un principe de différenciation, l'écriture topique courrait en effet le risque de la redite. Dès le Moyen Âge, remarque d'ailleurs Antoine Compagnon, « la topique se mue en typique, en réservoir de types. Ses formes vides, *topoi koïnoi*, se saturent de sens, se figent et se convertissent en stéréotypes¹⁸ ». Conscients de ce danger, les romanciers médiévaux ont cherché à dévoyer les chemins de la « tradition » en inventant continuellement de nouvelles variations sur les lieux communs. Cette pratique oriente, évidemment, la production et la réception du texte. Le plaisir de l'auditeur/lecteur est davantage dirigé vers la recherche d'un renouvellement que vers la découverte d'une quelconque nouveauté, alors que l'habileté de l'auteur se mesure à sa capacité à « faire du neuf avec du vieux » :

Ainsi les lieux du retour ne signifient pas revenir au même, mais [...] aux sources cachées de l'invention pour que surgisse à chaque fois et pour la première fois une

¹⁵ Ainsi, le *topos* tel que l'envisage la SATOR (c'est-à-dire en tant que « configuration narrative récurrente ») ne saurait être confondu avec le « lieu » rhétorique. Voir Michèle Weil, « Comment repérer et définir le *topos* ? », dans Nicole Boursier et David Trott (dir.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de L'Astrée à Justine*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1990, pp. 123-137.

¹⁶ *La Logique de Port-Royal*, citée dans Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 16 ; Molière, *Le Misanthrope*, acte II, scène 4, vv. 609-612 : « En vain pour attaquer son stupide silence / De tous les lieux communs vous prenez l'assistance / Le beau temps et la pluie, et le froid et le chaud, / Sont des fonds qu'avec elle on épuise bientôt ».

¹⁷ Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 29.

parole neuve, inouïe, comme s'il s'agissait d'un retour à la fraîcheur d'un premier matin du monde¹⁹.

Dans le prologue de *Guillaume de Dole*, Jean Renart se targue de cette même aptitude à l'invention. Revisitant le *topos* de la « modestie affectée », lieu commun qu'on peut faire remonter, avec Ernst Robert Curtius, à l'éloquence judiciaire²⁰, l'auteur s'enorgueillit d'offrir à l'auditeur/lecteur une « novele chose » et déjoue ainsi l'horizon d'attente :

Einsi a il chans et son mis
 En cestui *Romans de la Rose*
 Qui est une novele chose
 Et s'est des autres si divers
 Et brodez, *par lieus*, de biaux vers
 Que vilains nel porroit savoir.
 Ce sachiez de fi et de voir,
 Bien a cist les autres passez.
Guillaume de Dole, vv. 8-17.

Bien que le substantif *lieu* (v. 14) n'y recouvre pas encore son acception rhétorique, la mention consécutive de la *nouveauté* (v. 12) et du *lieu* apparaît néanmoins comme une façon détournée de sensibiliser le lecteur, dès les premiers vers du roman, aux modulations auxquelles l'auteur entend soumettre les *topoi* hérités de l'Antiquité et de la jeune « tradition » courtoise.

En abandonnant « les lieux stéréotypés et clos sur eux-mêmes du roman arthurien » et en représentant un « espace dramatique et référentiel [...] plus proche de l'espace réel²¹ », les auteurs que Lydie Louison associe au « style gothique » seraient aussi parvenus à ouvrir « leurs fictions à des réalités authentiques »²². Le *refus* du stéréotype « spatial » et l'*accroissement* du degré de réalité ont maintes fois été mis en équation et le critère de la « vraisemblance géographique²³ », plus que

¹⁹ Roger Dragonetti, « Les sirènes du roman médiéval », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. 104, n° 1, p. 15.

²⁰ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 154.

²¹ Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 184.

²² *Ibid.*, p. 896.

²³ Expression qu'emploie Corinne Pierreville pour parler de la structure spatiale des romans de Gautier d'Arras (*Gautier d'Arras. L'autre Chrétien*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 94).

nul autre, semble avoir valu aux romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil leur appellation consacrée. Le traitement de la géographie apparaît d'ailleurs en tête de la liste des procédés esthétiques de l'écriture réaliste dressés par Rita Lejeune dans le *Grundriss* et systématisée récemment par Lydie Louison²⁴. Pour l'un et l'autre auteurs, le recours à un « cadre spatial cohérent [...] reposant sur des toponymes empruntés à la réalité²⁵ » a permis « l'apparition d'une géographie précise²⁶ », d'abord dans les romans de Jean Renart et ensuite dans les œuvres des autres auteurs « gothiques » ou « réalistes ». Ce souci de précision topographique se remarquait déjà, selon Anthime Fourrier et Corinne Pierreville, dans les récits de Gautier d'Arras, romancier qui aurait su priver « de leur caractère merveilleux les lieux d'aventure traditionnels du roman breton » et qui leur aurait ainsi permis de retrouver « leur utilité première »²⁷. Dépouillés de leur symbolisme, les châteaux d'*Ille et Galeron* redeviendraient de simples lieux « de défense, de repli, pour des chevaliers qui veulent mettre au point des stratégies avant ou après une attaque²⁸ ». La forêt aurait elle aussi perdu son « caractère merveilleux » et ne servirait, dans le même roman, qu'à « abriter l'armement des Bretons avant l'ultime combat »²⁹.

L'opposition entre le *locus* et le *spatium* permettra donc d'envisager à la fois les variations qu'on a pu proposer des *lieux communs* et des *espaces* merveilleux, naturels et construits. Alors que certains auteurs ont cherché à renflouer le

²⁴ Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste », dans Alexandre Micha (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n° 1, p. 439 ; Lydie Louison, *op. cit.*, pp. 902-903.

²⁵ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 902.

²⁶ Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste »..., p. 439. Critère que retient aussi Faith Lyons dans la liste des procédés auxquels recourent les auteurs pour décrire et pour créer un cadre « réel » (*Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965).

²⁷ Corinne Pierreville, *op. cit.*, p. 86 et Anthime Fourrier, *op. cit.*, pp. 308-313. Lydie Louison reconnaît elle aussi en Gautier d'Arras un précurseur du réalisme « géographique » : « Il est indéniable qu'à l'instar de Gautier d'Arras, les romanciers "réalistes" tentent de représenter un espace dramatique qui rappelle la réalité en utilisant des toponymes faisant référence à des lieux existants » (*op. cit.*, p. 185).

²⁸ Corinne Pierreville, *op. cit.*, p. 86.

²⁹ *Idem*

« réservoir de types » — les poètes lyriques, par exemple, lèguent aux genres épique et romanesque, le *topos* de la reverdie³⁰ —, d'autres se sont plutôt attachés à critiquer les lieux devenus trop communs et ont revisité autant les *topoi* « anciens » que ceux, plus récents, proposés par les « nouveaux » auteurs en langue vernaculaire. Parcourant des contrées et visitant des demeures qui empruntent au « réservoir » des motifs merveilleux et qui arrivaient autrefois à susciter l'intérêt des protagonistes, les héros du « nouveau roman » médiéval font souvent preuve d'une indifférence qui n'a d'égal que leur amusement.

L'origine commune des objets

Analysant les sources du merveilleux dans les descriptions des romans français du XII^e siècle, Edmond Faral écrit : « ce sont là [des] descriptions pleines d'orientalisme où se retrouvent des souvenirs de la géographie légendaire de l'Asie et de l'antique histoire des Babyloniens³¹ ». Cette remarque peut facilement s'étendre à l'ensemble des récits français des XII^e et XIII^e siècles : dès les premiers romans, la mention de l'origine exotique³² d'une pièce d'arme ou d'une étoffe tend à rehausser sa valeur et à accroître son potentiel merveilleux. Cette prise en compte de l'origine sinon exotique du moins lointaine de l'objet s'est rapidement hissée au rang de *topos* et devient, dès le XII^e siècle, un passage obligé de la description.

Le désir de s'opposer aux conventions du roman courtois aurait amené les romanciers dits « réalistes » à entreprendre une « dévitalisation » de ce lieu commun trop lié à l'écriture de la merveille, notamment en situant la fabrication des tissus et

³⁰ « La reverdie semble [...] n'avoir pas été un genre, mais plutôt un *topos*, très répandu d'ailleurs », rappelle Victor Frederic Koenig (« Sur une prétendue reverdie de Gautier de Coinci », *Romania*, t. 99, 1978, pp. 255-263), qui répondait peut-être ainsi à Madeleine Tyssens qui soutient plutôt que le renouveau printanier est un « genre » ou un « petit genre » (« *En avril au tens pascour* », dans François Pirot [dir.], *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière [1899-1967]*, Liège, Siledi, 1971, pp. 591 et 603).

³¹ Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1983 [1967], p. 343.

³² « Une chose est particulièrement digne d'attention en ce qui concerne les étoffes : c'est que toutes les plus belles, toutes les plus rares, sont considérées comme d'origine orientale », écrit Edmond Faral (*ibid.*, p. 345).

des armes — objets qui intéressent l'étude du surnaturel — dans des villes françaises « réelles » :

Préciser la provenance d'une matière participe aussi activement à la création d'un univers fictif réaliste en rappelant l'existence réelle de villes et leur production spécialisée. [...] Ces détails insignifiants sont d'autant plus réalistes qu'ils participent à la création de l'univers référentiel, tout en détonalisant des formules attendues³³.

Il est vrai qu'il peut y avoir, surtout chez Jean Renart, « détonalisation du *topos*³⁴ » au profit de l'illusion réaliste. Dans *Guillaume de Dole*, par exemple, le heaume de Senlis (v. 1664) et le haubert de Chambly (v. 1673) font « appel à l'expérience quotidienne³⁵ » de l'auditeur/lecteur médiéval. Le public contemporain, mieux que le lecteur moderne, sait que ces deux cités de l'Oise sont réputées pour leur fabrication d'armures de tête (Senlis) et de corps (Chambly), comme le rappellent Rita Lejeune, qui cite à l'appui les recherches historiques de Louis Douët d'Arcq sur Chambly « le Hauberger »³⁶. Lydie Louison recense à sa suite les allusions à « Chambly c'on dist le Haubregiet » dans *Baudouin de Sebourc* et dans *Gaydon*. Cette appellation se retrouve encore, au début du XIV^e siècle, dans les *Miracles de saint Louis* de Guillaume de Saint-Pathus où il est question d'une femme « qui

³³ Lydie Louison, *op. cit.*, pp. 218-219.

³⁴ Procédé caractéristique du discours réaliste étudié par Philippe Hamon et dont se sert Lydie Louison pour analyser l'« origine des objets » dans le roman dit « réaliste » (*ibid.*, p. 213).

³⁵ *Ibid.*, p. 218.

³⁶ « Chambly est appelé le Hauberger dans Monstrelet et on le trouve déjà désigné de cette manière dans des lettres de rémission de l'an 1358 (*Tres. des Ch.*, reg. 86, p. 342). Cette épithète s'applique évidemment à quelque importante fabrication de hauberts ou haubergeons qui se faisait en ce lieu. Mais nous n'en avons trouvé nulle trace », Louis Douët d'Arcq, *Recherches historiques et critiques sur le Comte et les comtés de Beaumont-sur-Oise : du XI^e au XIII^e siècle* [1855], cité dans Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 135. Claude Gaier rappelle qu'on trouvera encore des références aux armures de Chambly dans « l'armurerie de Robert de Flandre en 1322, chez un Tournaisien en 1362 chez un bourgeois de Douai en 1381, au château de Lille en 1388, à Tournai encore en 1413 ». Les cottes de mailles de Chambly seraient même, avec les casques de Montauban et les épées de Bordeaux, « les seules armes françaises connues dans [les] principautés [liégeoises] avant la fin du XIV^e siècle ». Claude Gaier, *L'Industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges du XIII^e à la fin du XV^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 164. *Jouffroi de Poitiers* mentionne une épée de « Cologne » (v. 401).

disoit que ele estoit de Chamblis le Haubergier³⁷ ». L'*Âtre périlleux* fournit quant à lui des exemples de heaumes fabriqués à Senlis³⁸.

La mention de particularités locales émaillent donc les récits et mettent à profit la connaissance qu'a l'auditeur/lecteur des différentes spécialités régionales. L'industrie des armes qui a fait la réputation de Liège³⁹ trouve un écho dans le passage où Guillaume de Dole envoie à un armurier liégeois, qui a l'habitude de lui prêter à crédit, une lettre dans laquelle il lui demande de lui préparer des lances et des boucliers pour le tournoi de Saint-Trond (vv. 1952-1961). Le roman cite aussi des *lorains* de Limoges, ville pourtant davantage reconnue, au XIII^e siècle, pour ses techniques d'émaillerie. Les draps de Flandre et le tapis « de Reims » auxquels font allusion l'*Escoufle* (v. 3595) et *Galeran de Bretagne* (v. 4101 et 903) évoquent quant à eux le savoir-faire textile du Nord⁴⁰ qui se développe, au même moment, en une industrie fertile.

On peut dire avec Lydie Louison qu'« au XIII^e siècle ces mentions [de l'origine des objets] sont [...] devenues des automatismes, se sont presque figées et constituent un style formulaire apte à répondre aux contraintes de la versification⁴¹ ». Il est cependant difficile de soutenir avec elle que « malgré le poids de ces cadres littéraires, les indications de provenances stipulées dans les

³⁷ Guillaume de Saint-Pathus, *Les Miracles de saint Louis*, édition Percival B. Fay, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1931 (« cinquième miracle »).

³⁸ L'*Âtre périlleux*, vv. 2011 (« hiaume a visiere de Senlis ») et 5534 (« hiaume qui fu de Senlis » (v. 5534).

³⁹ Sur l'industrie des armes dans les Pays-Bas du Sud, voir Claude Gaier, *op. cit.*, p. 312 : « L'excellence et la notoriété de l'armurerie des Pays-Bas du Sud nous paraissent indéniables, et nous pensons qu'il faudra désormais ajouter cette activité artisanale au crédit d'une *région par ailleurs réputée parmi les plus industrieuses de l'Europe médiévale* » (nous soulignons). Dans le même ouvrage (p. 149), Claude Gaier rappelle cependant qu'au XIII^e siècle, dans les pays mosans, l'armurerie demeure une activité « tout à fait secondaire [...] par rapport à d'autres activités comme la dinanderie, la draperie, la houillerie et la sidérurgie » et reconnaît qu'il faut « réduire l'importance [qu'on avait cru] devoir attribuer aux Liégeois dans ce domaine » (*Le Problème de l'origine de l'industrie armurière liégeoise au Moyen Âge*, cité dans *L'Industrie et le commerce des armes...*, p. 150).

⁴⁰ Voir Henri Laurent, *Un grand commerce d'exportation au Moyen Âge. La draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XII^e-XV^e siècles)*, Saint-Pierre de Galerne, G. Montfort, 1978.

⁴¹ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 211.

récits “réalistes” restent vraisemblables et les stéréotypes conformes à une réalité économique, artisanale ou agricole⁴² ». Conclure à la disparition des « formules attendues⁴³ » serait un peu hâtif. Si on ne tient compte que des étoffes et des pièces d’armes dont l’origine est clairement précisée, force est de constater que, hormis *Guillaume de Dole*, les récits admettent plus d’objets d’origine exotique que d’origine locale et ce, même si on exclut les tissus dont la provenance est implicite (les *ciglatoins*, les *baudaquins*, et la zibeline, par exemple) (annexe 2, tableau 1). *L’Escoufle* inclut une allusion à un objet de fabrication locale (20 %) et quatre mentions d’objets d’origine étrangère (80 %), alors que dans *Galeran de Bretagne*, la mince récolte d’étoffes régionales (un drap et un tapis qui n’occupent que 20 % des occurrences) contraste avec les huit objets d’origine sinon merveilleuse du moins exotique (80 %). Discret quant à la provenance des armes et des tissus qui circulent dans le récit, le *Roman de la Violette* ne relève que l’origine de la broche d’Euriant, qui a appartenu à *Florence de Rome*⁴⁴ et qui lui a été remise par Marguerite de Hongrie⁴⁵.

Le relevé statistique des occurrences dans les romans de Chrétien de Troyes fait même apparaître que le signalement d’une origine régionale n’est pas un procédé caractéristique des seuls romanciers dits « réalistes » (annexe 2, tableau 1). *Érec et Énide*, par exemple, comportait déjà une allusion à un tapis de Limoges (v. 2624). S’il s’agissait de l’unique mention d’une particularité locale dans le corpus de Chrétien de Troyes, on pourrait en effet conclure que la pratique romanesque des auteurs dits « réaliste » diverge, sur ce point, de celle de leur devancier champenois. Or *Le Chevalier de la Charrette* cite successivement un heaume de Poitiers (v. 3504), des écus de Limoges (v. 5804), de Toulouse (v. 5808)

⁴² *Idem*

⁴³ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁴ Sur les jeux intertextuels avec la chanson de Florence, voir *supra*, chapitre 3, pp. 169-172.

⁴⁵ Les statistiques reproduites en annexe (annexe 2, tableau 1) ne tiennent pas compte des vins et des mets (qui intéressent moins l’étude du merveilleux).

et de Lyon (v. 5811) et des aciers poitevins (v. 5821). Jamais n'y est-il directement question de l'origine exotique d'un objet⁴⁶. On n'oserait pourtant en aucun cas parler du « réalisme » de la *Charrette* et ce, même si les formules « attendues » demeurent peu nombreuses dans l'ensemble de l'œuvre de Chrétien de Troyes. *Érec et Énide* ne consigne qu'une « coudre de paile » faite en Thessalie et une *pene* faite de plumes d'oiseaux indiens (vv. 2404 ; 6786-6792), alors que *Cligès* ne mentionne qu'un « paile de Sulie » (v. 5989). Dans *Le Conte du Graal*, Gornemant de Goort offre une tunique indienne à Perceval (v. 1562), à qui on remet aussi, lors du cortège du graal, une épée dont le pommeau est fait du meilleur or « d'Arrabe et de Grece » (v. 3101) et dont le fourreau est paré « d'orfoi de Mece » (v. 3102).

À lui seul, le roman de *Galeran de Bretagne* compte donc autant d'objets d'origine exotique que l'ensemble des romans de Chrétien de Troyes ! Les étoffes d'origine locale qui y sont mentionnées — une tapisserie « de Reims » (v. 903) et un drap de Flandre (v. 4101) — retiennent peu l'attention du narrateur, qui semble prendre davantage de plaisir à décrire l'oreiller de Frise fait d'une « plume prise en Ynde » (vv. 433-473), le drap d'Antioche (v. 2002-2009) et les étoffes mauresque (vv. 4780-4788). Au moment de son adoubement, Galeran se voit aussi offrir un « samit d'Inde » (v. 4680) et une épée au feutre de Calydon qui a été dérobée à Babylone (vv. 4715-4716). Les « somptueuses étoffes orientales parant les héros arthuriens et épiques » n'ont donc pas tout à fait « été abandonnées au profit de tissus occidentaux plus réalistes »⁴⁷ : dans l'*Escoufle*, l'unique mention d'une particularité locale (les manteaux taillés dans un « drap de Flandres » qu'exige Guillaume au moment de son départ) est précédée par l'évocation d'un riche drap de Bénévent d'une excessive beauté (vv. 198-200)⁴⁸ déposé sur le maître-autel par le

⁴⁶ Évidemment, l'anneau que donne la Dame du Lac à Lancelot (*Le Chevalier de la Charrette*) ou l'onguent de la Dame de Noroison (*Le Chevalier au Lion*) entretiennent des liens indéniables avec les terres imprécises de l'Autre Monde. Nous ne tenons compte que des objets dont l'origine géographique est clairement précisée et nous demeurons au niveau de la *formule*.

⁴⁷ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁸ « Si bel c'onques hom ne vit tel », *Escoufle*, v. 200.

comte Richard (que le voyage en Terre Sainte a d'ailleurs conduit sur les terres fort imprécises de la « Mahommerie », v. 459). Les « besaces turcoises », les mulets de Lombardie et le drap de Ratisbonne⁴⁹ sont autant d'indices qui empêchent de conclure à une dévitalisation complète du *topos* et de ses formules caractéristiques⁵⁰.

Le lecteur qui retient la mention de l'origine locale d'un objet comme critère devant servir à juger du degré de réalisme d'un roman en arrive à un curieux constat : *Guillaume de Dole* ressemble davantage au *Chevalier de la Charrette* qu'à l'*Escoufle*, plus proche d'*Érec et Énide*, de *Cligès* et du *Conte du Graal*, qui se démarquent tous par un plus grand nombre d'objets exotiques. Ce type de mention ne s'est donc pas hissé au rang de procédé caractéristique du « réalisme » médiéval et intervient plutôt à une fréquence inégale, selon que les auteurs choisissent de préciser ou non l'origine de l'objet. Un même auteur peut ainsi inclure, dans un roman, davantage d'objets qui se distinguent par une provenance étrangère (tels Jean Renart dans l'*Escoufle* et Chrétien de Troyes dans *Érec et Énide*, *Cligès* et *Le Conte du Graal*) et décider d'insister plutôt, dans un autre récit, sur les spécialités régionales (*Guillaume de Dole* et *Le Chevalier de la Charrette*). *Joufroi de Poitiers* — que l'origine des armes et des étoffes intéresse peu — réalise la synthèse parfaite et mentionne « une lance *merveilose* / A un fer tranchant de *Tolose* » (vv. 409-410).

En revanche, Jean Renart, Renaut et Gerbert de Montreuil se démarquent de leur prédécesseur champenois par les modulations des expressions hyperboliques⁵¹. Les formules laudatives et les comparaisons recourent davantage aux « toponymes d'Europe occidentale⁵² » qu'aux « villes distantes, littéraires, euphoriques ou

⁴⁹ *Escoufle*, vv. 3590, 3575 et 6704.

⁵⁰ Pour un relevé assez complet de ces formules, voir Edmond Faral (*op. cit.*, p. 345) : « Il n'est question partout que de "pailles de Thessaile", de "pailles", de cottes de Constantinople, de "pailles", de "pourpres" alexandrins, de "pailles de Bonivent", de "feltres Tiriens", de "tapiz Galaciens", de "seie Almarie", de tapis qui viennent "del regne a l'Aumaçor" ».

⁵¹ Pour un relevé exhaustif et une analyse détaillée des expressions hyperboliques, voir Lydie Louison, *op. cit.*, pp. 219-222.

⁵² Lydie Louison, *op. cit.*, p. 219.

dysphoriques » : là où Aélis est la plus belle femme qui soit « jusc'a Besençon⁵³ », le repas servi après l'adoubement de Galeran aurait pu rassasier « la gent / qui sont a Reins et a Nevers⁵⁴ ». La nette prédominance des villes et des régions françaises dans les formules de comparaison opère dès lors un transfert « toponymique » de l'Est vers l'Ouest, *translatio* qu'amorçaient, quoique plus timidement, les mentions des objets de fabrication locale (annexe 2, tableau II).

Une triple *translatio*

Dans le contexte de l'essor et de la consolidation du pouvoir carolingien, le terme *translatio* servait à rendre compte de l'« idée médiévale de la succession des empires⁵⁵ » (*translatio imperii*), devenue très vite indissociable de celle, formulée tant en latin qu'en roman, de la migration des savoirs (*translatio studii*) :

Le renouvellement de l'Empire par Charlemagne pouvait être compris comme un « transfert » de l'Empire romain à une autre nation. C'est ce qu'exprime la formule *translatio imperii*, à laquelle on adjoignit plus tard celle de *translatio studii* (transfert de la science d'Athènes et de Rome, à Paris)⁵⁶.

Depuis ses premières occurrences, le *topos* de la double *translatio* suppose à la fois un transfert « géographique » de l'Orient vers l'Occident et la délimitation de deux camps qui, pour longtemps encore, se chercheront querelle. La *Chronique* du moine de Saint-Gall (IX^e siècle) — dans laquelle Étienne Gilson retrouve le plus ancien témoignage du *topos* de la *translatio studii*⁵⁷ —, opposait déjà aux « anciens » grecs et romains les « modernes » Gaulois (plus précisément les Francs) : « Cuius in

⁵³ « Si cuit que jusc'a Besençon / N'a si bele comme cele est », *Escoufle*, vv. 5860-5861.

⁵⁴ *Galeran de Bretagne*, vv. 4776-4777.

⁵⁵ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷ Étienne Gilson n'est donc pas du même avis qu'Ernst R. Curtius, selon qui la première occurrence de la *translatio studii* remonte plutôt à une lettre qu'Éric d'Auxerre (né en 841) adresse à Charles le Chauve. Voir Étienne Gilson, *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932 [1930], p. 183 : « Le plus ancien témoin [de la *translatio studii*] que nous [...] connaissions, et peut-être son initiateur, est le moine anonyme qui rédigea la *Chronique* de Saint-Gall. » ; Ernst R. Curtius, *op. cit.*, p. 71 et Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996, pp. 13-14.

tantum doctrina fructificavit, ut moderni Galli sive Franci antiquis Romanis et Atheniensibus æquarentur⁵⁸ ».

Les auteurs n'ont cependant pas réservé un accueil passif à l'héritage antique : la volonté de dépassement qu'on a cru déceler dans le *topos* souvent commenté des « nains juchés sur les épaules de géants »⁵⁹ attribué à Bernard de Chartres⁶⁰ s'exprime encore plus nettement dans le prologue de *Cligès*. Pour Chrétien de Troyes — dont la formation cléricale⁶¹ trouve un prolongement dans une importante production en langue vernaculaire —, la *chevalerie* et la *clergie*, équivalents romans de la double *translatio*, ont non seulement migré vers la France mais y ont également trouvé « leur dernière demeure temporelle⁶² » :

Dex doint qu'ele i soit retenue
Tant que li leus li embelisse
Si que ja mais de France n'isse
L'ennors qui s'i est arestee.
Dex l'avoit as altres prestee
Que des Grezois ne des Romains
Ne dit en mais ne plus que mains,
D'eus est la parole remese
Et esteinte la vive brese.
Cligès, vv. 36-44.

Plus qu'une restauration de la puissance romaine, « l'idée de “transfert” », écrit Ernst Robert Curtius, « indique nettement que la puissance passe d'un Empire à un autre, parce qu'on a mésusé d'elle »⁶³. Les *topoi* de la *translatio imperii* et de la

⁵⁸ *Monachi Sangallensis de gestis Karoli Imperatoris*, cité dans Jean-Jacques Vincensini, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 14. Sur les emplois du terme *moderni*, voir Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, coll. « Les Grandes civilisations », 1967 [1964], p. 221 : « On sent, à examiner l'emploi des termes *modernus*, *moderni*, *modernitas*, que quelque chose s'apprête à changer au XIII^e siècle dans la conception du temps, dans la conscience historique. Sans doute ces mots ont-il un sens neutre. [...] Et pourtant la *modernitas*, les *moderni* au XIII^e siècle, s'affirment de plus en plus avec une fierté qu'on sent lourde de défi au passé, de promesse pour le futur ».

⁵⁹ Pour un résumé des occurrences et des différentes interprétations du *topos*, voir Édouard Jeuneau, « Nains et géants », dans Maurice de Gandillac et Édouard Jeuneau (dir.), *Entretiens sur la Renaissance du XI^e siècle*, Paris / La Haye, Mouton, 1968, pp. 21-38.

⁶⁰ Voir *idem*.

⁶¹ Sur la formation cléricale de Chrétien de Troyes, voir l'article d'Elisabeth Schulze-Busacker, « La culture littéraire de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. 122, 2005, pp. 289-319.

⁶² Charles Méla, « Introduction », dans *Cligès*, édition Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994, p. 11.

⁶³ Ernst R. Curtius, *op. cit.*, p. 72.

translatio studii quittent donc très vite le niveau de l'éloge : pour les auteurs en langue vernaculaire, il ne s'agit plus uniquement de *transférer*, afin de mieux les *égaler*, les savoirs politique et culturel de l'Antiquité, mais d'affirmer plutôt une supériorité « française » (ou « allemande », chez Otton de Freising⁶⁴) capable d'éteindre « la vive brese » des Anciens.

On remarque encore chez les romanciers dits « réalistes » le désir de se situer par rapport aux auteurs de l'Antiquité. Ils ont cependant élu de nouvelles figures d'autorité auxquelles ils entendent se mesurer : Marie de France, Thomas, Bérout et Chrétien de Troyes, entre autres, apparaissent sinon comme des *antiqui* du moins comme des *veteres* qu'il faut dépouiller du lustre que leur conserve la tradition. Les formules de comparaison en sont déjà de bons indices puisqu'elles convoquent autant la matière antique que la nouvelle matière courtoise : ni Alexandre ni Perceval, par exemple, ne peuvent prétendre égaler Guillaume de Dole (« Alixandres ne Percevaus / N'orent tant d'onor en un jor », vv. 2880-2881), alors que sur l'étoffe qu'elle dépose dans le berceau de Frêne, Gente a pris soin de broder d'un côté l'histoire de l'enlèvement de l'antique Hélène et de l'autre, celle de l'idylle de Floire et Blanchefleur.

En procédant à un important transfert vers l'Ouest des références géographiques, Jean Renart, Renaut et Gerbert de Montreuil n'ont-ils pas suggéré que le parachèvement du double transfert amorcé par la génération antérieure nécessitait qu'on y adjoigne la *translatio* du (nouveau) pouvoir bourgeois et de l'économie marchande qui, à cette époque précise et à plus forte raison dans l'aire de composition de leurs romans, sont intimement liés à la « révolution commerciale⁶⁵ » qui prend place ? La lecture « politique » des romans de Jean

⁶⁴ Sur le rôle qu'a pu jouer l'évêque allemand dans la diffusion du *topos*, voir A. G. Jongkees, « Translatio Studii : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederick Niermeyer*, Groningue, Wolters, 1967, pp. 41-51 (et plus particulièrement les pages 44 à 48).

⁶⁵ Jacques Le Goff, *Marchands et Banquiers du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1956, p. 9.

Renart fait aussi apparaître qu'il a cherché à prendre position dans la crise de succession que vit au même moment l'Empire allemand (1197-1228). Le retour du *topos* de la *translatio* se comprend donc d'autant mieux dans le contexte d'un pouvoir impérial fragilisé⁶⁶. Le territoire délimité par les précisions quant à l'origine locale des différents objets qui circulent dans leurs récits correspond d'ailleurs aux régions franco-flamande et liégeoise⁶⁷ de la « zone de contact » entre les grandes aires commerciales du Moyen Âge — la Méditerranée et le Nord⁶⁸ — que constitue alors l'Europe du Nord-Ouest. Plus qu'une simple zone d'échanges, la région qui s'étend de l'Angleterre du Sud-Est aux pays mosans et bas-rhénans et qui englobe la Normandie, la Flandre et la Champagne acquiert très tôt une « fonction productrice, industrielle⁶⁹ » :

Cette Europe du Nord-Ouest, c'est le grand centre de la draperie, c'est — avec l'Italie du Nord et du Centre — la seule région de l'Europe médiévale pour laquelle on puisse parler d'industrie. Jointes aux denrées du Nord et de l'Orient, ces produits de l'industrie textile européenne sont les marchandises que viennent chercher sur les marchés et les foires de Champagne et de Flandre le Hanséate et l'Italien⁷⁰.

Légataire du pouvoir et du savoir antiques, la France — et, plus largement l'Europe du Nord-Ouest — du XIII^e siècle est désormais perçue comme le siège d'un *savoir-faire* bourgeois pressé d'obtenir son droit « à la littérature ».

Les auteurs « de style gothique » optent cependant encore pour une écriture conventionnelle qui joue d'un merveilleux « exotique » ou hyperbolique. Dans l'« autre roman » médiéval, autant que dans les « contes et romans courtois » plus

⁶⁶ John W. Baldwin remarque, par exemple, que la plupart des personnages historiques que mentionne *Guillaume de Dole* entretiennent des liens avec le parti guelfe. Voir « "Once there was an emperor..." A Political Reading of the Romances of Jean Renart », dans Nancy Vine Durling, (dir.), *Jean Renart and The Art of romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 45-82.

⁶⁷ Dans la liste des villes et des régions d'où proviennent les armes et les étoffes, seule Limoges détonne (*Guillaume de Dole*, v. 1551). Les autres toponymes retenus se limitent, au Nord, à la Flandre (*Escoufle*, v. 3585 ; *Galeran de Bretagne*, v. 4101) et à la ville de Liège (*Guillaume de Dole*, v. 1953) et, au Sud, à Senlis, à Chambly (*Guillaume de Dole*, vv. 1664 et 1673) et à Reims (*Galeran de Bretagne*, v. 903).

⁶⁸ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ *Idem*

conventionnels analysés par Edmond Faral, une « partie du merveilleux qui domine les descriptions⁷¹ » tient encore à l'origine des objets représentés. La notion d'« exotisme » soulève, il est vrai, un délicat problème de définition lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un siècle où les croisades poursuivent l'extension moyen-orientale de la chrétienté et où le commerce facilite les contacts avec l'étranger. À une époque où « l'ailleurs » tend à devenir une « activité possible »⁷², comment savoir quelles terres conservent, aux yeux des contemporains, leur part d'étrangeté ? Dans la mesure où la première croisade, par exemple, a mené l'homme médiéval sur les terres de la Cité de Dieu « redevenue » chrétienne à la toute fin du XI^e siècle (1098), il est difficile d'affirmer sans l'ombre d'un doute que la mention d'Antioche arrivait à provoquer un fort sentiment d'exotisme, tant dans les romans de Chrétien de Troyes⁷³ que dans *Galeran de Bretagne* (v. 2007). Il est néanmoins possible de cerner, dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles, des villes et des régions, éloignées mais « réelles », qui ont été perçues comme porteuses de merveilles. Le renvoi à de telles contrées (la Thessalie de Chrétien de Troyes en est un bon exemple) suffit dès lors à faire surgir un « merveilleux intertextuel » qui naît « de la confrontation du texte et de l'intertexte⁷⁴ » :

[L]orsque la connaissance de l'œuvre est assez profonde, le lecteur prend la mesure d'un troisième type d'écart, lequel s'établit, non plus avec sa propre réalité référentielle, ni même avec celle du personnage, *mais avec celle que constituent d'autres textes dans lesquels le merveilleux surgit*. Cette perception d'un merveilleux qu'il faut bien nommer *intertextuel* [...] met donc en jeu à la fois une plus grande acuité dans l'examen de l'œuvre et de ce qui l'entoure, car il s'agit de relever la « présence latente, implicite d'un corps étranger » [Michel Riffaterre], et une véritable conscience esthétique⁷⁵.

⁷¹ Edmond Faral, *op. cit.*, p. 335 : « Une partie du merveilleux qui domine les descriptions d'objets d'art tient à l'histoire même de ces objets. [...] conformément aux usages de la poésie antique, les auteurs de romans du XII^e siècle considèrent cette histoire comme un élément ordinaire de la description, et ils la font de manière à rehausser ainsi le prix de l'objet ».

⁷² Paul Zumthor, *La Mesure du Monde...*, p. 61.

⁷³ *Cligès*, vv. 796 et 5325.

⁷⁴ Jean-René Valette, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 241.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 228-229. Nous soulignons.

Ainsi, l'épée au fourreau de *Calidoine* qui est remise à Galeran de Bretagne (v. 4716) paraît se distinguer simplement par une origine exotique qui en fait un objet d'exception. La lecture intertextuelle dote cependant l'épée d'un surplus de sens qui tend à la connoter du côté du surnaturel. Patrie de Tydée de l'*Illiade* au *Roman de Thèbes*, la ville étolienne de Calydon est associée, depuis Homère jusqu'à Ovide, au sanglier vengeur envoyé par Artémis que l'impiété d'Œnée a irritée⁷⁶. Le récit mythique du sanglier de Calydon fait donc de la patrie de Méléagre et de Tydée une terre potentiellement fertile en merveilles, comme en témoigne la description de l'épée que trouve Galaad dans la nef merveilleuse de la *Queste del saint Graal*. Faite des côtes de créatures fabuleuses retrouvées à Calydon et dans les eaux de l'Euphrate (le *papalustes* et l'*ortenax*), l'épée « as estranges renges⁷⁷ » possède clairement des vertus magiques :

Et encor devise li contes que l'enheudeure estoit de deus costes, et ces deus costes estoient de deus diverses bestes. Car la premiere estoit d'une maniere de serpent qui converse en Calidoine plus que en autre terre ; si est apelez icil serpenz papalustes ; et de cel serpent est tele la vertu que se nus hons tient nule de ses costes ou aucun de ses os, il n'a garde de sentir trop grant cholor. De tel maniere et de tel force estoit la coste premiere. Et l'autre estoit d'un poisson qui n'est mie trop granz, et si converse ou flum d'Eufrate, et ne mie en autre eve, et cil poissons est apelez ortenax [...] Itel vertu avoient les deus costes qui estoient en l'enheudeure de l'espee, et si erent coverte d'un vermeil drap trop riche, tout plein de letres qui disoient : JE SUIS MERVEILLE A VEOIR ET A CONOISTRE⁷⁸.

Du roman en prose au roman en vers, la description n'a certes plus la même étendue. Par le biais de jeux intertextuels que vient appuyer une rime calculée (entre *renges* et *estranges*), Renaut arrive néanmoins à synthétiser les propriétés essentielles de « l'espee a estranges renges » de la *Queste* :

Une espee a trenchant acier,
Clere et lettree, a pomel d'or,
Que li dus prent en son tresor,
Et fu emblee en Babilloine,

⁷⁶ Homère, *Illiade* (chant IX 534 et sq.) ; Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, vv. 260-444 (édition et traduction Geroges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1970 [1928], vol. 2).

⁷⁷ *La Queste del saint Graal*, édition Albert Pauphilet, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1999 [1923], p. 227. ll. 27-28.

⁷⁸ *La Queste del saint Graal*, op. cit., p. 202, ll.23-33 et p. 203, ll. 5-8.

S'est le feurre de Calidoine,
Moult bien ouvrés a belles *renges*
Donne au Breton, voiant *estranges*,
Li dus.

Galeran de Bretagne, vv. 4712-4719.

L'auteur de *Galeran* ne s'étend pas longuement sur les vertus de l'épée « clere et lettree » qu'il « dérobe » (*emble*, v. 4713) à l'auteur anonyme de la *Queste*. Il n'a cependant pas cherché à en atténuer la teneur en merveilleux : la mention explicite de Calydon, le renvoi détourné à l'Euphrate (qui longe Babylone) et la rime judicieuse entre « *renges* » et « *estranges* » suffisent à ranimer le souvenir de l'épée autrement plus magique de la *Queste* et à faire naître un merveilleux « résiduel » ou, pour reprendre la terminologie de Jean-René Valette, un « merveilleux intertextuel ». Le roman de Renaut procède aussi au partage des caractéristiques de l'épée du roman en prose entre l'épée de Galeran et la harpe de Frêne :

Pletron y a et riche et gent,
C'est de la corne d'un serpent ;
La herpe, qui au coul li pent
Bien ouvree, a sauvages bestes
Qui ont divers et corps et testes,
Si ont les yeux pains et les piz
D'esmeraudes et de rubis,
Misez a or de Galidoine :

Galeran de Bretagne, vv. 2026-2033.

Comme dans la *Queste del saint Graal*, on remarque un renvoi aux bêtes « diverses » (« sauvages bestes / qui ont divers et corps et testes »). Les mentions successives du serpent — dont les écailles entre dans la fabrication du plectre (v. 2027) — et de Calydon (v. 2033) condensent quant à elles les propriétés du *papaluste*. Nonobstant leurs réalités géographique et historique, la cité grecque et le fleuve mésopotamien apparaissent donc comme des « vecteurs » non seulement d'exotisme mais de merveilleux. Ainsi, l'eau de la fontaine de jouvence du *Roman d'Alexandre* venait « de l'eau de Eurfatés, qui depart de Tigris⁷⁹ » et l'odeur

⁷⁹ branche III, vv. 3680-3681

pénétrante de l'oreiller de Frêne sera encore comparée à celle des épices qu'on aurait cueillies dans les bois des fleuves mésopotamiens (v. 473).

Le renouvellement de la topique passe aussi par la substitution de la *généalogie* littéraire à la *géographie* imaginaire ou exotique : ce n'est plus seulement la provenance des objets qui intéresse les auteurs mais l'ascendance littéraire de leurs possesseurs. Comme l'énumération des dix compagnons de Bretagne dans *Galeran*⁸⁰ ou le portrait d'Euriaut dans le *Roman de la Violette*⁸¹, les détails généalogiques deviennent l'occasion pour le romancier non seulement de se situer par rapport aux grandes matières de l'époque, mais de veiller à l'établissement de ce que Thomas Pavel appelle un « univers de fiction » ou, plus précisément, un univers « secondaire »⁸² qui ne peut être pensé indépendamment d'un premier monde, « réel », mais qui n'en forme pas moins pour autant un univers affranchi, comme l'a montré cette fois Jean-Marie Schaeffer, des règles qui autrement seraient en vigueur⁸³. En tant que feintise ludique qui ne prétend à aucun statut véridique⁸⁴, l'« autre roman » médiéval recourt lui aussi à des dispositifs fictionnels qui dépassent le niveau de la simple comparaison (Euriaut est plus belle qu'Yseut ; Guillaume de Dole est plus valeureux que Roland et Vivien ; le sénéchal est plus rusé que Renart ; etc.) : dans l'univers construit par Renaut, le berceau de Frêne a *réellement* été légué à Anfelise (v. 478), l'épouse de Foucon de Candie, alors que dans la *Violette*, la broche magique d'Euriaut a *véritablement* appartenu à Florence de Rome (vv. 821-822). L'association à des personnages évoluant dans des

⁸⁰ *Galeran de Bretagne*, vv. 5615-5648. Voir *supra*, chapitre 2, pp. 87-92.

⁸¹ *Roman de la Violette*, vv. 875-894. Voir *infra* chapitre 5, pp. 276-277.

⁸² Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988.

⁸³ Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999, pp. 76-77 : la fiction est un espace où les « autostimulations imaginatives peuvent être vécues sur le mode de l'extériorité tout en n'étant pas soumises aux sanctions de l'extériorité », une aire de jeu où la « véridicité et la référentialité des représentations sont mises entre parenthèses ».

⁸⁴ « La fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers imaginaire est l'univers réel » (*ibid.*, p. 156).

œuvres qui admettent sans ambages le surnaturel dotent ces différents objets d'un merveilleux résiduel (ou « intertextuel »).

Les chansons de geste, les romans et les lais apparaissent désormais comme des terres aussi fertiles en merveilles que la Thessalie, l'empire byzantin ou les terres sarrasines. Dès lors qu'il reconnaît le caractère fictif de l'intertexte (*Foucon de Candie* ou *Florence de Rome*, par exemple), le lecteur ne peut plus parler, à propos des romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil, d'une tradition vériste cherchant à « actualis[er] une ou plusieurs pages de l'histoire contemporaine⁸⁵ », à moins qu'il ne procède à une lecture positiviste de l'histoire du roman et qu'il n'interprète ces différentes mentions intertextuelles comme autant de scories dont ne se seraient *pas encore* débarrassés les auteurs occupés à se faire la main à l'écriture réaliste.

L'*ekphrasis* et le *locus amoenus* à l'épreuve de l'intertextualité

Les théories de l'intertextualité ont largement servi l'étude de l'« autre roman » médiéval. Pour Michel Riffaterre, rappelle Jean-René Valette

l'intertextualité permet au lecteur de « prend[re] conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou des concepts, ou plus généralement, par référence à un univers non verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentation déjà entièrement langagiers »⁸⁶.

Roger Dragonetti et Michel Zink — tous deux instigateurs d'une nouvelle vague dans l'étude du roman dit « réaliste » — ont montré comment, dans ces récits qui sont avant tout des « romans sur la littérature⁸⁷ », les éléments improbables (qu'il s'agisse du merveilleux ou de l'origine « littéraire » des différents auxiliaires magiques) ne servent qu'à attirer l'attention sur le caractère fictif du récit. Dans les

⁸⁵ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 902. John Baldwin soutient lui aussi que les romans de Jean Renart « can be intelligibly read against the historical events that took place in the empire during his time » (art. cit., p. 46).

⁸⁶ Jean-René Valette, *op. cit.*, p. 229.

⁸⁷ Michel Zink, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979, p. 26. Ou, comme l'écrit Marc-René Jung, « de la littérature sur la littérature » (« L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romania*, t. 101, 1980, p. 36).

romans de Jean Renart et de Renaut, l'*ekphrasis* (ou la *descriptio*), figure rhétorique que les auteurs vernaculaires empruntent à la poésie médiolatine⁸⁸, sert le même propos. Jean Renart et Renaut ont cependant pris soin de revisiter ce procédé qui « sent l'école⁸⁹ » : ils ont non seulement joué de son degré de narrativité — comme le faisait déjà Virgile dans la description du bouclier d'Énée⁹⁰ —, mais ils ont également exploité les ressources de l'intertextualité. Les *ekphraseis* deviennent ainsi d'utiles procédés narratifs qui, en plus de servir à mettre en regard l'hypertexte et ses différents hypotextes, acquièrent parfois une valeur proleptique.

Le tissu sur lequel sont brodés les malheurs d'Hélène et les amours de Floire et Blanchefleur (*Galeran de Bretagne*, 507-551) annonce l'idylle sans cesse contrariée de Frêne et Galeran et, alors qu'elle n'est encore qu'un nourrisson, destine la fille de dame Gente à de très conventionnelles « amours amères »⁹¹ :

Du roy Floire et de Blancheflour
Y ot la vie, d'une part,
Tissue par merveilleux art,
Toute la vie des amans [...]
D'autre part fut toute la vie
Comment Helene fut ravie
Que Paris emporta par mer,
Par l'outraige de trop amer.

Galeran de Bretagne, vv. 516-519 ; 523-526.

Aux derniers vers du roman, ce même tissu apparaîtra plutôt comme un guide de lecture rétrospectif. Découpant dans le drap maternel (qui n'est d'abord qu'une tapisserie informe), Frêne confectionne une robe où transparaissent encore les

⁸⁸ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pp. 132-133 : « Appartenaient encore à la technique stylistique de la néo-sophistique la peinture (*descriptio*, *ekphrasis*) des hommes, des localités, des édifices, des chefs-d'œuvre. La poésie antique et la poésie médiévale en ont fait grand usage ».

⁸⁹ Expression qu'emploie de Rita Lejeune à propos de *Galeran de Bretagne* : « Le procédé numératif sent l'école » (*L'Œuvre de Jean Renart...*, p. 317).

⁹⁰ Virgile, *Énéide*, VIII, vv. 626-731.

⁹¹ C'est déjà ce que remarquait Lucie Foulet dans l'introduction de son édition de *Galeran de Bretagne* : « Ainsi, ces précoces enfants, instruits par un romancier indulgent plus encore peut-être que par les nonnes et le chapelain de Bauséjour, prennent exemple sur les grands amoureux de la légende » (p. X). Voir aussi Romaine Wolf-Bonvin, « Du lai du *Freisne* à *Galeran de Bretagne* : la fabrique des filles-fleurs », dans *Ce est li fruis selonc la letre. Mélanges offerts à Charles Méla*, Paris/Genève, Honoré Champion / Slatkine, 2002, p. 579 : « Admettons que le drap maternel livre en images au nouveau-né les virtualités de son histoire future, donc esquisse du même coup la genèse du roman ».

images de l'ancienne tapisserie (« Car l'œuvre com davant y pert », v. 6757), ce qui lui vaudra d'être enfin reconnue par sa mère légitime. Après avoir « lu » de la gauche vers la droite la robe nouvelle (« Sil va visant destre et senestre », vv. 7115), cette dernière exige de la jeune femme qu'elle lui fasse le récit de sa vie. Dans *Le Mirage des sources*, Roger Dragonetti proposait de retenir ce *textus* singulier de Frêne pour symboliser le rapport du romancier (l'auteur de *Galeran de Bretagne*) à sa source principale (le lai du *Fresne*), interprétation que reprend Marion Uhlig en exploitant, à la suite de Romaine Wolf-Bonvin⁹², l'analogie entre le *texte* et le *tissu* :

À la faveur d'une telle analogie, le drap remanié par Fresne devient l'image même du travail poétique. Derrière l'héroïne, qui modifie l'ouvrage de Gente [...], on distingue le profil du poète, déconstruisant la source bretonne pour enrichir son roman⁹³.

Il semble aussi que cette robe « palimpsestueuse » puisse être retenue, plus généralement, comme l'emblème de ces romans dont la lecture et l'audition reposent constamment sur la reconnaissance, par l'auditeur/lecteur, de *l'œuvre com davant*. L'exploitation simultanée des ressources de l'*ekphrasis* et de l'intertextualité fait donc de la description des parures le *lieu* de revendications esthétiques. Comme l'a montré Lydie Louison, le manteau d'Aélis inverse celui de Blanchefleur : « [r]eprésentant métaphoriquement le travail de l'écrivain, l'intérieur du vêtement devient le symbole d'une création à contre-pied⁹⁴ ». Refusant « la *mimésis* au profit de l'*imitatio* », Jean Renart, suggère Marc-René Jung, revêt Liénor d'un « habit "fictionnel" »⁹⁵ (vv. 5324-5351) qui sert à désigner le *Roman de Troie* comme un des hypotextes principaux de *Guillaume de Dole*⁹⁶.

⁹² Romaine Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1998.

⁹³ Marion Uhlig, «Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans *Galeran de Bretagne* de Renaut», *@nalyse, Portrait de l'homme de lettres en héros* (collectif), 2006-03-10. <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=94>.

⁹⁴ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 797 : « La robe semble ainsi ériger l'œuvre de Chrétien de Troyes en contre-modèle tout en se prétendant de qualité supérieure [...] Or à l'image du manteau d'Aélis, les récits gothiques paraissent prendre leurs distances vis-à-vis des avant-textes ».

⁹⁵ Marc-René Jung, *art. cit.*, p. 49.

⁹⁶ Voir *idem* : « Pâris est lié à Hélène comme Guillaume l'est à Liénor. Hector ensuite, le frère, tué par Achille, le quel, dans la tradition médiévale, est un traître [...] Puis Priam, le roi — et Mennon !

Dans l'*Escoufle*, la description de la coupe d'or sur laquelle est gravée la vie des amants de Cornouailles (vv. 580-617) vient, de la même façon, programmer les amours « anti-tristanienues » de Guillaume et Aélis et fournir l'intertexte qui soutend le déjeuner sur l'herbe des jeunes amants (vv. 4384-4543), scène centrale au cours de laquelle le milan s'empare de l'aumônière d'Aélis. Par des jeux d'échos souvent proches de la symétrie, cet épisode se pose comme la reprise détournée du séjour de Tristan et Yseut dans le Morrois.

Chez Bérout, le mouvement d'isolement qui conduisait les amants de la cour du roi Marc aux profondeurs de la *gaudine* faisait suite à l'épisode du saut de la chapelle où Tristan se jetait sans hésitation par la fenêtre⁹⁷ pour échapper au bûcher auquel le destinait son oncle. Un peu moins téméraire (et gracieuse), la jeune Aélis se résout, après maints calculs et tergiversations (vv. 3906-3942⁹⁸), à répéter la même cascade pour rejoindre Guillaume et s'engager avec lui ami dans une fuite qui ne s'interrompra qu'à Montpellier. Ses gestes n'ont cependant plus la grâce de ceux de Tristan :

L'un pié met fors et le braç destre,
S'acaint le pilier et acole.
Hardemens et amors l'escole
K'ele se tiengne bien as dras.
Escoufle, vv. 3944-3947.

Lasse de la chaleur et indisposée par un mal de tête, la jeune fugueuse espère gagner bientôt la riche cité de Toul, aperçue depuis une « montjoie ». Mais, *par aventure* (v. 4386) et pour leur malheur, les amants s'arrêtent dans un « liu delitable » et « gent » (vv. 4397 et 4392) situé à l'écart d'un sentier bordé de joncs (v. 4387), sorte de *locus amœnus* en condensé. Ce lieu singulier sur lequel plane l'ombre du

celui qui a prêté ses traits à Guillaume, celui qui a une sœur : Hélène. Hélène la séductrice, celle qui causa la ruine de *Troie la grant*. C'est le danger qui guette Liënor ».

⁹⁷ « Tristran ne vait pas comme lenz », Bérout, *Tristan*, v. 942.

⁹⁸ Le narrateur semble suggérer que Dieu, comme dans le *Tristan* de Bérout, est du côté des amants : « Ne sai se c'est por son eür / U se Diex velt qu'ele s'en aille » (vv. 3874-3875).

milan — qui aura tôt fait de le transformer en un *locus horroris* — s'adresse d'abord à l'ouïe et ensuite à la vue :

Il a oï la fontenele
Dont l'aigue est plus clere c'argens.
Fait il : « Or est ce li plus gens
Lius d'aigue doucè et de flors
Ains mais ne vi de tant colors
En si poi de terre autretant. »
Escoufle, vv. 4390-4395

Dans ce jardin des délices où se conjoignent les éléments minimaux du lieu amène (une *fontenele* et des fleurs multicolores), la *chère* est loin d'être triste et les mets copieux contrastent avec les repas frugaux des amants du Morrois. L'opposition semble avoir été pensée jusque dans les moindres détails. Dans les deux cas, l'épisode est encadré par une allusion à la prudence des amants⁹⁹ et par une intervention du narrateur qui se désole par avance du funeste sort qui attend les amants en fuite¹⁰⁰. Mais au teint pâle de Tristan et d'Yseut, harassés par la faim¹⁰¹, répond le teint clair et vermeil d'Aélis (v. 4284) qui, juge le narrateur, a « mangié assés » (v. 4459) ; là où le pain manquait aux amants du Morrois qui ne se nourrissaient que du gibier chassé par Tristan grâce à l'*arc qui ne faut*, les amoureux en cavale n'ont « mesaise / d'ostel, de lit, ne de viande » (vv. 4364-4365). La besace de Guillaume renferme de quoi les sustenter encore longtemps (sels, gâteaux, vins frais et légers, pâtés, galettes, viande froide et geline rôtie ! [vv. 4297-4303]¹⁰²) et même les mulets qui broutent l'« erbe fresce, menue et tendre » (v. 4349) sont gras et repus.

⁹⁹ Là où Tristan et Yseut ne restent jamais longtemps au même endroit et évitent de coucher le soir là où ils se sont levés le matin (Bérout, *Tristan*, vv. 1639-1643), Guillaume et Aélis ne prennent jamais *ostel* sur un chemin ou sur une rue principale (« en maistre rue, ne sor voie », v. 4247).

¹⁰⁰ « Oez, seignors, quel aventure : / Tant lor dut estre pesme et dure ! » (Bérout, *Tristan*, vv. 1835-1836) ; « Hé, Diex ! com iert sempres grans deus / De ce que Fortune a envie / De lor bon siecle et de lor vie / Qu'ele velt changier en tristor ! » (*Escoufle*, vv. 4466-4469).

¹⁰¹ « Molt sont el bois del pain destroit, / de char vivent, el ne mengüent / que püent il, se color müent ? », Bérout, *Tristan*, vv. 1645-1646.

¹⁰² Alors que dans leur loge de feuillage, les amants « n'avoient ne lait ne sel » (Bérout, *Tristan*, vv. 1297).

Seule la profonde connaissance qu'a Jean Renart de l'histoire des amants de Cornouailles autorise ces rapprochements : de tout le corpus médiéval, l'*Escoufle* est l'œuvre qui compte le plus d'allusions à la matière tristanienne¹⁰³. Depuis la parution de l'article pionnier de Léopold Sudre, en 1886, les chercheurs ont souvent tenté de faire la part entre les différentes versions de la légende auxquelles recourt Jean Renart dans la description de la coupe d'or déposée par le comte Richard sur le maître-autel du Saint-Sépulcre et qui résume, en 38 vers (vv. 580-617), les heurs et malheurs de Tristan et Yseut¹⁰⁴. Plus de la moitié de cette *descriptio* est consacrée à la fuite dans le Morrois : elle en mentionne les principaux personnages (Tristan, Yseut, Gouvernal et Husdent) et relate dans le détail l'épisode du flagrant délit. Par le jeu de l'*ekphrasis*, le narrateur semble vouloir rappeler à la mémoire de ses auditeurs/lecteurs le principal hypotexte de son roman qui narre les amours empêchées de deux amants dont les projets conjugaux ont été contrecarrés — comme les desseins illicites du neveu et de la femme du roi Marc — par des barons félons (« traïtor fel de putaire », v. 2698¹⁰⁵) qui ont contraint l'empereur de Rome au parjure.

On a déjà remarqué que « l'iconographie [de la coupe] « s'accorde mal avec la sainteté du lieu¹⁰⁶ ». Ce décalage — ironique, selon Linda Cooper¹⁰⁷ — entre l'objet

¹⁰³ Léopold Sudre, « Les allusions à la légende de Tristan dans la littérature du Moyen Âge », *Romania*, t. 15, 1886, p. 534-557 : « Mais venons aux allusions qui sont plus en rapport avec le fond de la légende. L'ouvrage où ces allusions sont le plus nombreuses est le *Roman de l'Escoufle*, du XIII^e siècle » (pp. 539-540).

¹⁰⁴ Rita Lejeune, « La coupe de la légende de Tristan dans *L'Escoufle* de Jean Renart », dans Peter Noble, Lucie Polak et Claire Isoz (dir.), *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross*, Millwood, Kraus International Publication, 1982, p. 114-124 ; Linda Cooper, « L'ironie iconographique de la coupe de Tristan dans *L'Escoufle* », *Romania*, t. 104, 1983, pp. 157-176 ; Merritt R. Blakeslee, « Les allusions aux romans de Tristan dans l'œuvre de Jean Renart : études des sources », dans Danielle Buschinger (dir.), *Tristan et Yseut, mythe européen et mondial*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, pp. 42-58 ; Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 94-97 et Rita Lejeune, « Du Nouveau sur Jean Renart », Liège, 1997, pp. 1-24.

¹⁰⁵ C'est parce qu'ils craignent la révolte des barons que les « conseillers » de l'empereur de Rome lui suggèrent de rompre les fiançailles d'Aélis et de Guillaume : « [...] si nos poise / que vos volés k'estris et noise / Sorde entre vos et vos barons » (vv. 2771-2773).

¹⁰⁶ Rita Lejeune, « Du nouveau sur Jean Renart »..., p. 9.

et le contexte de l'offrande s'explique mieux si on tient compte du possesseur de la coupe. En déposant sur le maître-autel de ce haut-lieu de sainteté un objet d'art dont la forme résume à elle seule la source « merveilleuse » des malheurs de Tristan et Yseut — munie d'un couvercle, la coupe rappelle étrangement le hanap dans lequel Brangien servit à boire le philtre magique¹⁰⁸ —, le père de Guillaume se fait le porte-étendard de cette ancienne génération qui, aux yeux de la seconde, paraissait peut-être « vénérer » les romans à *la Tristan*, romans des pères que les fils entendent réécrire dans un registre beaucoup plus ludique¹⁰⁹. Dans un article paru en 1980, Daniel Poirion invitait la critique à relire l'*Escoufle* « non plus dans la perspective du réalisme, mais dans celle de l'imagination¹¹⁰ » et suggérait de s'intéresser à la fois au traitement des modèles évoqués par le narrateur (*Tristan et Yseut* mais aussi *Pyrame et Thisbé*) et à leur rôle dans la diégèse. S'il insistait peu sur le travail de réécriture auquel s'adonne l'auteur de l'*Escoufle*, Daniel Poirion soulignait néanmoins l'importance de la question de la filiation :

En général on n'a pas vu le rapport de cette description avec le reste du roman. Pourtant le passage a pour fonction de poser, au cœur même du prélude épique, le

¹⁰⁷ Linda Cooper y voit « un cas d'iconographie ironique dû à la juxtaposition incongrue de la coupe de Tristan et de la cérémonie religieuse qui exprime une ironie des valeurs » : « Au lieu de cette interprétation [l'incongruité et l'inutilité de la coupe], celle qui [...] révèle l'importance de l'épisode, est aussi celle qui est la plus fortement suggérée non seulement par les caractéristiques de l'épisode mais par le ton et l'esprit qui parcourent toute l'œuvre de Jean : l'interprétation ironique » (Linda Cooper, art. cit., p. 171 et p. 162).

¹⁰⁸ Dans son plus récent article portant sur l'œuvre de Jean Renart, Rita Lejeune propose d'y voir plutôt un « ciboire » : « Je ferai remarquer, tout d'abord, que la fameuse "coupe", en réalité, n'est pas une "coupe" comme nous l'entendons aujourd'hui, mais un "ciboire" puisqu'il est question d'un couvercle, destiné à protéger les hosties consacrées déposées dans le réceptacle. Mais à l'époque de rédaction du texte, le terme "ciboire" est rare. Il ne commence qu'à se répandre qu'au début du XIII^e siècle » (« Du nouveau sur Jean Renart »..., p. 10). N'est-ce pas faire fi d'une référence significative à la matière tristanienne et, plus largement, du rôle de l'intertextualité ?

¹⁰⁹ C'est précisément ce que suggère Roger Dragonetti dans *Le Mirage des sources* : « Loin d'être [...] un imitateur purement extérieur d'un modèle précurseur, le narrateur de l'*Escoufle* emploie cette structure [celle du *Cligès*] parce qu'elle répond aux exigences d'une idée actualisée par les dédoublements de l'œuvre : l'un, synchronique, partage le récit en deux contes étroitement liés (écoufle, anneau) ; l'autre, diachronique, fait succéder à ce *vieil conte*, double, sa forme nouvelle sous les espèces d'un comte ou d'un "conte-fils" issus d'un comte ou d'un "conte-père" (op. cit., p. 78).

¹¹⁰ Daniel Poirion, « Fonction de l'imaginaire dans l'*Escoufle* », dans *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute Bretagne, 1980, t. I, p. 287.

thème du roman d'amour ; les mains du père portent ainsi l'annonce de l'histoire du fils¹¹¹.

Or la filiation, comme le rappelle Tynianov, n'est jamais qu'« un legs des aînés aux cadets » ; elle est avant tout « combat, destruction de l'ensemble ancien et nouvelle construction des anciens éléments ». Cette « déconstruction-reconstruction », conclut l'auteur, « est d'essence parodique ». Loin de répéter le *viel conte* ciselé sur la coupe d'or — qui participe d'ailleurs déjà d'une écriture décalée dont on a tenté de gommer les incongruités —, le « nouveau » roman de Jean Renart se permet de ruser avec l'ancienne matière¹¹².

Le travail sur les sources fait apparaître que les épisodes reproduits sur la coupe d'or sont empruntés tantôt à Béroul, tantôt à Thomas (soit aux fragments qui nous sont parvenus, soit à la version que nous ne connaissons que par la traduction d'Eilhart von Oberg)¹¹³. La stricte quête des sources s'avère cependant infructueuse et certains détails résistent à l'analyse, de sorte que Jean Renart semble déjà « réécrire » les épisodes qu'il intègre. Dans la description qu'il fait de la coupe, les amants sont nus — alors que dans la version de Béroul, ils prenaient soin de conserver leurs vêtements¹¹⁴ — et sont étendus non pas dans une loge de feuillage, comme chez Béroul, mais sur une roche, comme le rapporte la *Folie Tristan* d'Oxford¹¹⁵. La description de Jean Renart inclut aussi une mention de l'hirondelle qui, comme on peut le lire dans la traduction allemande d'Eilhart von Oberg (où elles sont deux), aurait rapporté au roi Marke un cheveu de sa future épouse¹¹⁶. Les principaux éléments de la scène telle que la rejoueront Guillaume et Aélis sont donc

¹¹¹ Daniel Poirion, art. cit., p. 288. Je souligne.

¹¹² Iouri Tynianov, « Destruction, parodie », *Change*, n° 2, 1969 [1919], p. 67. Lydie Louison interprète elle aussi l'*ekphrasis* comme « un guide de lecture, une mise en abyme de la réécriture commencée et à venir » (*op. cit.*, p. 695), alors que Rita Lejeune souligne plutôt que « [l]es traits ne sont pas forcés [et que la] vraisemblance est acquise » (Rita Lejeune, « La coupe de la légende de Tristan dans *L'Escoufle* de Jean Renart », ..., p. 123).

¹¹³ Voir surtout Léopold Sudre, *op. cit.*, pp. 539-543.

¹¹⁴ « Se ele fust icel jor nue, / Mervelles lor fust meschoient », v. 1807-1808.

¹¹⁵ « A la forest puis en alames / E un mult bel liu i truvames : / En une roche fu cavee » (vv. 863-865).

¹¹⁶ Eilhart von Oberg, *Tristrant*, édition et traduction en français moderne de Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1976, coll. « Göppinger Arbeiten zur Germanistik », vv. 1370-1418.

en place : à la roche (*Escoufle*, v. 595) correspond la *montjoie* (*Escoufle*, v. 4354) ; à la nudité des amants, la sensualité accrue du déjeuner en plein air des jeunes fugueurs (« Sovent lor est li jors trop cors / Por le solas, por le deduit », vv. 4328-4329) et à l'hirondelle — détail le plus surprenant de la description — (*Escoufle*, v. 581), le milan de malheur. Si le narrateur de l'*Escoufle* insiste autant sur la variété des menus, par exemple, c'est peut-être moins par souci de réalisme¹¹⁷ que pour opposer au mode de vie plutôt rudimentaire¹¹⁸ de Tristan et Yseut, le faste de la vie idyllique de Guillaume et Aélis. Rejouant en régime ludique le sombre épisode du Morrois, les jeunes amants le détournent au point d'en faire un simple pique-nique champêtre, qui conserve par ailleurs le souvenir des principaux éléments de la scène du flagrant délit : l'anneau d'or plus « vers que fuele d'ierre » (v. 3812 ; 4479-4481 et 4556-4559) et le rayon de soleil gênant (vv. 4540-4542)¹¹⁹.

Par monts et merveilles : espace naturels

Des vallées d'abondance aux terres *gastes*, l'écriture de la merveille a su exploiter les ressources du paysage :

Le paysage est constamment traversé par des effets surnaturels et, même après une lecture rapide, on est en droit de penser qu'il existe un lien organique entre le paysage et la merveille. Le paysage vrai place l'observateur dans un état proche de

¹¹⁷ Comme le voulait Rita Lejeune (*L'Œuvre de Jean Renart*, p. 309) : « Une fois de plus, l'observation domine [...] Le passage entier vaudrait d'être cité pour ses notations délicieuses : [...] les "bouciars" que Guillaume a mis au frais dans le ruisseau, les soins aux montures, [...] les mets que le jeune homme sort de la besace [...] Et plus loin, la jeune fille qui s'endort, alors que Guillaume lui met sa robe sous sa tête et qu'il reste entre elle et le soleil afin de lui donner de l'ombre [...] Ce souci de réalisme est caractéristique. »

¹¹⁸ Inconfort relatif en ce sens où le Morrois apparaît tout de même comme un lieu hautement civilisé où sera inventé l'*arc qui ne faut* et où Husdent — *beste* qui verse des larmes parce qu'elle craint de ne plus revoir son maître, (v. 1451) — apprend à chasser sans aboyer. Au contraire, la cour sur laquelle règne le roi Marc se trouve animalisée par la tare singulière de son roi qui « a orelles de cheval » (v. 1334) et qui se *perche* dans un arbre (vv. 258 et 285) pour épier les amants.

¹¹⁹ Notre lecture de la coupe s'inspire du souhait formulé par Linda Cooper dans la conclusion de sa thèse de doctorat : « an interpretation which would examine more fully the intertextual and intratextual implications of the Cup Episode would be very much to the point » (*Realism and Irony in Jean Renart's Escoufle. A Case of Creativity in Old French Romance*, Princeton University, 1976, p. 188).

la contemplation [...] Le lien sémantique entre *paysage* et merveille est la notion même de *spectacle*¹²⁰.

Confronté à ce que Frédérique Le Nan a baptisé la « merveille paysagère »¹²¹, « le voyeur peut connaître un état variable allant de l'étonnement simple, à la peur, à la stupeur ou à l'effroi¹²² ». L'émerveillement d'Aélis au moment de la contemplation du paysage lorrain, par exemple, ne dépasse jamais le niveau de l'admiration et du questionnement quant à l'identité de ce que le narrateur dit être « uns des plus biax lius du raine » (v. 4356) :

« Amis, moult m'esmerveil
Kel païs c'est ki si est biaux
Vés com biax tertres, com biax vaus,
Quex praeries, quel vignoble ! »
Escoufle, vv. 4372-4375.

Bien qu'induite par le dérivé verbal *s'esmerveiller* et le verbe *voir* à l'impératif, la topique merveilleuse ne connaît pas son aboutissement et l'emportement d'Aélis se résorbe aussitôt l'assurance acquise qu'ils feront halte à Toul le soir même. « Nous avons affaire ici », écrit Rita Lejeune à propos du passage de Guillaume et Aélis en pays lorrain, « à un auteur qui devait avoir réellement vu et admiré ce paysage caractéristique de Lorraine¹²³ ».

Délaissant le vague des décors antique, byzantin et breton, les auteurs dits « réalistes » camperaient donc l'action dans des territoires dont ils ont une connaissance de première main (la zone limitrophe entre le royaume français et l'empire germanique dans *Guillaume de Dole*, par exemple) et, comme les récits réalistes commentés par Roland Barthes, pousseraient parfois le « luxe de la narration » jusqu'à fournir « des détails “inutiles” »¹²⁴. Il est vrai que les déplacements, par exemple, n'ont plus systématiquement l'imprécision des voyages

¹²⁰ Frédérique Le Nan, « Paysage et merveille paysagère dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil », dans « *Furent les merveilles pruvees et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 394.

¹²¹ Frédérique Le Nan, art. cit.

¹²² *Ibid.*, p. 394.

¹²³ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart...*, op. cit., p. 319.

¹²⁴ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982 [1968], p. 82.

arthuriens. Yvain effectuait en quelques jours (et à cheval !) le trajet entre les Pays de Galles et la Petite Bretagne, alors que dans *Guillaume de Dole*, Jouglet met exactement une demi-journée (vv. 2165-2166) à parcourir les huit lieues (v. 1973) qui séparent Maëstricht et Saint-Trond, calcul dont l'exactitude concourt à l'augmentation du « niveau de réalité »¹²⁵.

Certes, il s'agit là, comme l'écrit l'auteur de « L'effet de réel », d'une façon efficace de « dénoter ce qu'on appelle couramment "le réel concret" »¹²⁶. Dans un ouvrage consacré à *Guillaume de Dole* et au *Roman de la Violette*, l'historien John W. Baldwin faisait cependant remarquer que le rejet de la géographie fantaisiste découlait peut-être autant d'une envie, chez leurs auteurs, de pratiquer une narration de type *hic et nunc* (« here and now »¹²⁷) que d'un désir de réfuter les conventions romanesques établies par leur plus illustre prédécesseur : « Jean and Gerbert have rejected their predecessors' geographic and temporal settings ; in particular, they have distanced themselves from Chrétien [de Troyes] »¹²⁸. L'identité romanesque des auteurs de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette*, suggère John W. Baldwin, se serait ainsi construite dans la confrontation. Plutôt que d'obéir à un souci de vérité historique, les auteurs refusent de ressasser ce que disaient déjà « les autres » romans : « Bien a cist *les autres* passez », écrivait Jean Renart (*Guillaume de Dole*, v. 17). La réécriture des *lieux* communs s'accompagne d'ailleurs d'un traitement original des *espaces* merveilleux — la forêt, le val et la *terre gaste* — que parcourent désormais des personnages qui n'ont plus la même faculté d'émerveillement que ceux des romans plus « conventionnels ».

¹²⁵ « [...] la littérature ne connaît pas la réalité mais seulement des *niveaux*. La littérature ne peut pas décider si la réalité (dont les niveaux ne sont que des aspects partiels) existe, ou s'il existe seulement des niveaux ». Italo Calvino, « Niveaux de la réalité en littérature », dans *La Machine littérature*, traduction Michel Orcel et François Wahl, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1984, p. 102.

¹²⁶ Roland Barthes, art. cit., p. 86.

¹²⁷ John W. Baldwin, *Aristocratic Life in Medieval France : The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2000, p. 13.

¹²⁸ *Idem*

La forêt et le val

La forêt, rappelait Jacques Le Goff dans son étude sur « le désert-forêt dans l'Occident médiéval », est « au cœur de l'aventure chevaleresque, ou plutôt celle-ci y trouve son lieu d'élection »¹²⁹. Du haut de la Montagne Noire, en Écosse, Fergus aperçoit une forêt « large et grande »¹³⁰, alors que Keu, en route pour le château de la demoiselle à la mule, entre dans une vaste forêt : « Et tant avoit Keus cheminé, / Estes le vos enforesté / En une forest haute et grant »¹³¹. Tous les hommes qui se sont partagé l'espace sylvestre (les *oratores* et les *bellatores* autant que les *laboratores*), remarque encore l'historien, « sont allés surtout s'y marginaliser, s'y conduire en hommes de la *nature*, fuyant le monde de la *culture* dans tous les sens du mot »¹³².

Espaces où l'homme de cour peut « se libérer [...] des limites sociales »¹³³, la forêt et le *bos* ont été perçus comme « le siège de redoutables puissances [où] les normes humaines [...] sont bouleversées. Donné sans références locales ni temporelles, le vocable devient dans sa généralité celui d'un lieu de prodiges »¹³⁴. Comme elle se rattache étymologiquement au « chaos », au « désordre » et à l'« anarchie »¹³⁵, il est naturel de voir se libérer dans un *boscage* la folie amoureuse d'un Yvain devenu « forsenés et *sauvage* » (vv. 2827-2828) ou d'apprendre que la seconde nature de Bisclavret ne se manifeste que dans la « grant forest [...] / al plus espés de la gualdine » (vv. 64-65).

¹²⁹ Jacques Le Goff, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 [1980], p. 505.

¹³⁰ Guillaume le Clerc, *The Romance of Fergus*, édition Wilson Frescoln, Philadelphie, W. H. Allen, 1983, vv. 2119-2121.

¹³¹ *La Demoiselle à la mule*, dans R. C. Johnston et D. D. R. Owen, *Two Old French Gauvain Romances*, Edinburgh / London, Scottish Academic Press, 1972, vv. 129-131.

¹³² Jacques Le Goff, art. cit., p. 501.

¹³³ Marie-Luce Chénier, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1986, p. 150 : « Dans le double mouvement d'attrait et de répulsion que suscite au cœur de l'homme la "la forêt interdite", le chevalier arthurien trouve de quoi [...] se libérer éventuellement des limites sociales ».

¹³⁴ *Idem*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 150.

L'espace sylvestre est à ce point présent dans les romans courtois que Paul Zumthor a été amené à parler à son sujet d'un « mythe de l'ailleurs forestier¹³⁶ » qu'aurait d'ailleurs voulu récuser Jean Renart, à propos duquel il écrit :

Déjà pourtant, au début du XIII^e siècle, des conteurs se rencontrent en milieu courtois, pour récuser cette mythologie. Jean Renart préfère, pour cadre de l'aventure romanesque, à la forêt un espace humanisé par l'architecture ; au monde de la solitude, celui des demeures bien peuplées et de la ville¹³⁷.

Il est vrai qu'à l'exception du *Roman de la Violette*¹³⁸ les romanciers dits « réalistes » privilégient l'espace « construit » et situent peu d'aventures en forêt. On ne dénombre d'ailleurs que deux occurrences du terme dans l'*Escoufle* et l'auteur semble lui préférer le synonyme « bos ». Le vocable apparaît souvent dans des formules figées¹³⁹ et le seul véritable passage dans les bois se limite à l'épisode où Guillaume et Aélis rejouent, en l'inversant, le séjour des amants de Cornouailles dans le Morrois. Le récit des sept années de quête de Guillaume conserve le souvenir des forêts hantées par les *robeors*¹⁴⁰ : « En .j. bos qui torna fors voie / Li fu tolus tous ses avoirs » (vv. 6186-6187).

¹³⁶ Paul Zumthor, *La Mesure du monde...*, p. 68.

¹³⁷ *Idem*

¹³⁸ Lydie Louison remarque que dans la *Violette* les aventures vécues dans la forêt « sont si largement et explicitement inspirées des récits de Chrétien de Troyes que l'on peut se demander si Gerbert de Montreuil ne pratique pas le pastiche. Voilà qui justifierait l'aspect un peu hétéroclite de ce roman, dû à l'accumulation peut-être caricaturale de motifs appartenant à des genres très variés » (*op. cit.*, p. 857).

¹³⁹ « trouver [...] en plain u en bos », v. 4317 ; faire « deduit au bos ou au plain », v. 4347 ; « de bos, de prés et de riviére », v. 4357.

¹⁴⁰ Voir Marie-Luce Chénier, *op. cit.*, p. 288 : « Agissant en bandes d'amis, de bacheliers sans aveu ni lieu, ou grands seigneurs isolés, ces *robeors* de la fiction reproduisent bien un état d'anarchie féodale, contre lequel la justice du suzerain ou du roi était impuissante ». Le premier roman de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, met en scène deux bandes de *robeors*. Tandis qu'Énide se lamente sur son sort, voici que surgissent du bois cinq chevaliers qui « roberie querant aloient » (v. 2927). La violence dont ils font preuve envers les femmes et leurs déplacements collectifs font des *robeors* de la littérature des « anti-chevaliers errants ». Les *robeors* seraient, selon Georges Duby, aux origines de la chevalerie : « La grande masse des chevaliers était [...] encore [entre 1070-1180] et pour longtemps, de purs soudards, incultes, incapables de réprimer leurs appétits, [...] parfois dans les provinces les moins pénétrées, d'une redoutable sauvagerie, pillards vêtus de peaux de renards [...] ». Voir *Histoire de la civilisation française*, t. 1, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U », 1969, p. 132.

La fête printanière¹⁴¹ qui ouvre le roman de *Guillaume de Dole* oppose de façon symétrique les espaces « construit » et « sauvage ». On remarque d'abord un premier mouvement de la *citée* vers les *granz forez* :

En esté, quant il est sesons
De deduire en prez et en bois,
Des citez s'en issent manois
En ces granz forez por esbatre.
Guillaume de Dole, vv. 140-143.

À la fin du récit, la fête de mai apparaîtra comme une nouvelle occasion de délimiter clairement l'espace urbain et l'espace sylvestre : « Tuit le *citoien* s'en issirent / mie nuit por aler au *bos* » (vv. 4152-4153). Bon chasseur (vv. 54-55), Conrad aurait pu prendre un certain plaisir au séjour en forêt par lequel débute le roman. Il s'affaire pourtant à recréer au sein de l'espace sauvage, un espace courtois en miniature et fait aussitôt dresser tentes et pavillons (vv. 138-139) où il pourra s'adonner avec ses « conpaingons » à de beaux jeux « sanz vilonie » (vv. 154-155). Ce commentaire amorce la délimitation des espaces physiques et symboliques de la *courtoisie*¹⁴² et de la *vilenie*, à laquelle répond l'opposition entre le « bois courtois »¹⁴³ et la « forêt sauvage », qui apparaîtra plus nettement au moment de la partie de chasse organisée par l'empereur.

La part menaçante de l'espace sylvestre est en effet réservée aux « viex chenuz » (v. 168) et aux chevaliers jaloux et envieux (v. 174) à qui Conrad fait remettre cors et épieux avant d'aller les perdre dans la « haute forêt » (v. 185). « Le changement [...] de divertissement », remarque à juste titre Marie-Claude

¹⁴¹ Marie-Claude Struyf, « De la sylve au jardin : la fête printanière dans *Guillaume de Dole* », dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, *Sénéfiance* n° 28, Aix-en-Provence, CUER MA, 1990, pp. 361-371.

¹⁴² Dont on retrouve d'ailleurs le vocabulaire caractéristique : *desduire* (v. 141), *esbatre* (v. 143), *gieus* (v. 154), *tors d'amors* (v. 162).

¹⁴³ Les deux mots se retrouvent d'ailleurs à la rime : « Ce qu'il ert sages et *cortois*. / De deduit d'oiseax et de *bois* » (vv. 53-54).

Struyf, « s'accompagne d'une transformation du décor »¹⁴⁴ et provoque une « euphémisation de la forêt en bois¹⁴⁵ » :

alors que le décor sylvestre du début était désigné par le terme *forêt* [...], vocable qui suffit à lui seul pour évoquer l'univers de l'aventure du roman médiéval, il le sera par le mot *bois* [...] après l'exclusion des indésirables¹⁴⁶.

Heureux d'avoir trouvé le subterfuge parfait qui lui permet de tenir à l'écart du cercle courtois ceux qui, conformément à la doctrine courtoise (telle que la résume André le Chapelain¹⁴⁷), ne sont pas aptes à se livrer aux jeux de l'amour, l'empereur quitte la forêt et revient auprès de ses bons chevaliers errants (v. 190) en riant :

Et quant il furent avoïé
et mis en *la haute forest*,
au deduit qui mout miex li plest
s'en retorne lué droit arriere
par une ancienne charriere
soi tierz de chevaliers riant

Guillaume de Dole, vv. 184-189.

Pendant que certains chevaliers *boissonent* (v. 427), les familiers de l'empereur se *courtisent*. Une série d'oppositions vient d'ailleurs creuser l'écart entre les deux camps. Les habits luxueux des dames et des chevaliers (vv. 234-239) contrastent avec l'allure des chasseurs hirsutes et dépenaillés qui, au retour, semblent avoir gardé quelque chose de l'espace sauvage (la *haute forêt*) où les a abandonnés l'empereur : vêtus de « ledes chapes de grisan », ils portent de vieilles bottes « rouges et dures » et chevauchent des roncins rétifs et ensanglantés (vv. 427-434).

¹⁴⁴ Marie-Claude Struyf, art. cit., p. 361.

¹⁴⁵ Marie-Claude Struyf, « Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 30, 1987, p. 246.

¹⁴⁶ Marie-Claude Struyf, « De la sylve au jardin »..., p. 361.

¹⁴⁷ Se prononçant sur les « personnes qui sont capables d'aimer », André le Chapelain écrit : « L'âge est un obstacle, car passé soixante ans pour un homme, cinquante pour une femme, bien que les rapports amoureux soient encore possibles, les plaisirs qu'ils procurent ne peuvent engendrer l'amour : dès cet âge en effet, la chaleur du corps commence à baisser, et l'humeur aqueuse l'envahit avec force, produisant en l'homme des troubles divers, et l'accablant de toutes sortes de maux ; alors il ne lui reste rien d'autre que la consolation de boire et de manger. » (*Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes de Claude Buridant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 51). C'est d'ailleurs précisément ce que vont faire les envieux et les jaloux au retour de la partie de chasse : « Cil qui vindrent d'el bois venter / se sont d'une part tuit assis, / qu'il ne sont mie si forsis / de viande com sont li autre. / Tant en ont pris et d'un et d'autre / qu'il n'en est mesure ne conte » (vv. 473-478). Alors que les amants, qui en auraient bien mangé, « souperent par deduit » (v. 485).

Au *bos* des chasseurs et des veneurs répond encore le *locus amoenus* fait sur mesure où vont se rafraîchir dames et chevaliers :

Quant il furent levé vers tierce,
Par le bois vont joer grant piece,
Toz deschaus, manches descousues,
Tant qu'il sont es illes venues
As fonteneles qui sordoient
Mout pres de la ou il estoient
Logié el bois por le deduit. [...]
Li lieus n'estoit mie vilains,
Ainz estoit verz com en esté,
Et si avoit mout grant plenté
De floretes indes et blanches.

Guillaume de Dole, vv. 259-265 ; 268-271.

Bien qu'elle reprenne les éléments caractéristiques du lieu de plaisance (les composantes aquatique et végétale), la description semble surtout servir à creuser davantage le fossé qui sépare les espaces de la *vilenie* et de la *courtoisie* : « li lieus », souligne le narrateur, « n'estoit *mie vilains* » (v. 268), circonlocution qui lui permet d'identifier le public auquel est réservé le lieu amène. Tandis que le *bos* n'est pour l'homme courtois qu'un espace de *jeu* (« Par le bois vont *joer* grant piece », v. 260 ; « il estoient / logié el bois por le *deduit* », vv. 264-265), la forêt assume plutôt une fonction nourricière¹⁴⁸ pour les « chevaliers chasseurs » qui en rapportent du gibier que s'empressent d'apprêter les cuisiniers de Conrad¹⁴⁹. Assumant dans le récit un rôle davantage « symbolique » que « matériel » (c'est-à-dire narratif ou diégétique)¹⁵⁰, la forêt recouvre aussi une fonction ludique pour l'auteur qui y voit l'occasion de se prononcer sur l'usage qu'en ont fait les romanciers avant lui.

¹⁴⁸ Fonction qu'elle assumait aussi dans l'*Escoufle* : « De forés et de venisons / Ert sa terre bien aaisie » (vv. 56-57).

¹⁴⁹ « Li keu firent la venoison / destrousser, si la portent cuire [...] / Por ce ont li seneschal hasté / a la cuisine lor viande. » (vv. 445-446 ; 449-450). « Keu », pourrait-on dire, retrouve ses fonctions « premières ».

¹⁵⁰ « Mais c'est surtout dans la littérature courtoise que la forêt va jouer un rôle matériel (dans l'intrigue) et symbolique capital » (Jacques Le Goff, art. cit., p. 505).

Le retour des chasseurs au site érigé par l'empereur laisse affleurer le motif de la chasse merveilleuse. Aussitôt posée, la référence aux exploits cynégétiques des chevaliers (« ciaus qui mainte bische / Orent le jor tolu la vie », vv. 423-424) est cependant suivie de la dénonciation de leur propension à la fabulation :

Vos deïssiez que ce fust songes
Des merveilles qu'il lor contoient.
Il se rit de ce qu'il mentoient,
Mes c'est coustume de tiex genz.
Guillaume de Dole, vv. 457-460.

Conter merveilles équivaut désormais à *reconter mensonge* (v. 456), tare morale (« c'est coustume de tiex genz ») qui vient compléter le portrait peu flatteur des chevaliers envoyés aux bois. L'association de la *merveille* et du *mensonge* redéfinit du même coup les chasses merveilleuses des lais et des romans de jadis comme de simples récits de chasse exagérés. Le renvoi direct à la septième branche du *Roman de Renart*¹⁵¹, en plus de provoquer un véritable brouillage des mondes fictifs et de lancer les jeux de signature de l'auteur, servait déjà le même propos :

Ainçois pristrent a forçoier [...]
Biches, chevriex, lievres, goupieux
Qui ont par devers les cortiex
Dan Constanz tolu maint chapon.
Guillaume de Dole, vv. 438 ; 442-444.

La merveille est donc avant tout une *fable*, à laquelle l'empereur — qui, parce qu'il en a orchestré la mise en scène, apparaît comme nouvelle figure d'auteur — prend un plaisir évident : « Il se rit de ce qu'il mentoient » (v. 459).

On a déjà beaucoup insisté sur le rôle métadiégétique du personnage de Jouglet¹⁵², un *vieleor* qui, à la demande de Conrad¹⁵³, entreprend un récit qui doit tirer ce dernier de l'ennui dans lequel l'a plongé la chevauchée (« et il ot chevauchié

¹⁵¹ Branche VIIa, « Chantecler, Mésange et Tibert ».

¹⁵² Marie-Claude Struyf, « Le personnage de Jouglet dans le *Guillaume de Dole* : une figure de l'écrivain », dans Danielle Buschinger (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmerle, 1991, pp. 381-388 ; Lydie Louison, « Le récit de Jouglet : un pacte de lecture du *Roman de la Rose* ? », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. CIV, n° 1, pp. 71-90.

¹⁵³ « Aucun conte dont ge m'esveil / me conte, fet il biaux amis » (vv. 653-654).

grant piece : / ce sachiez qu'il anuia », vv. 635-636). Ni l'empereur, ni l'auditeur/lecteur n'auront droit cependant à la « merveille » que Jouglet se propose de raconter, à l'instar des « chevaliers chasseurs » :

En riant li a lores mis
 Le braz senestre sor l'espaulle.
 Fet il : « Nel tenez mie a faule :
 Une mervelle qui avint
 Uns bachelers, qui de la vint
 Ou cë ot esté, me conta »
 En cele Champaigne hanta
 Uns chevaliers preuz et vaillanz
 Et si ert biaux et avenanz
 Et de mout sage contenance.
 Si amoit une dame de France,
 En cele marche de Perthois ;
Guillaume de Dole, vv. 655-666.

Le conte qu'entreprend le ménestrel condense en quelques vers les caractéristiques du roman « champenois », auquel semble faire référence le protagoniste masculin, un chevalier *de Champaigne*. Au début du XIII^e siècle, la Champagne est trop associée à l'aire de composition des romans arthuriens en vers¹⁵⁴ pour y voir, comme le suggérait Lydie Louison, un effet de réel procédant à une mise en abyme de l'esthétique de Jean Renart¹⁵⁵. En promettant de conter « une mervelle qui avint » en Champagne, Jouglet convoque plutôt le double registre du *merveilleux* et de l'*aventure* du roman arthurien. La suite de son discours redéfinira cependant une fois de plus les récits merveilleux comme de simples « légendes urbaines » avant la lettre qui reposent sur les ouï-dire et les on-dit : « Uns bachelers, qui de la vint / Ou cë ot esté, me conta » (vv. 659-660).

¹⁵⁴ Païen de Maisières recourt au même procédé dans *La Demoiselle à la mule*. Évoluant dans un rayon où l'influence du maître champenois était certainement très prégnante, il a cherché à se situer non seulement *par rapport* à lui mais *contre* lui. Il emprunte au *Chevalier au Lion* le motif de la fontaine périlleuse. Les vertus magiques de la fontaine ont cependant disparu et le vilain qui, chez Chrétien de Troyes, servait de « borne » à l'Autre Monde, n'est plus, ici, qu'un « vilain de Champaigne » (v. 506). La merveille s'en trouve ainsi « actualisée » — la Champagne est après tout le lieu de composition du récit — et, curieusement, laisse place à la satire sociale.

¹⁵⁵ Pour une liste des techniques que partageraient Jouglet et le narrateur de *Guillaume de Dole*, voir Lydie Louison, « Le récit de Jouglet : un pacte de lecture du *Roman de la Rose* ? », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. CIV, n° 1, 2001, pp. 73-74.

Entrepris dans le but de divertir un empereur qui reconnaît que le récit du ménestrel lui « a fet soëf passer / la jornee » (vv. 837-838) et dont les rires¹⁵⁶ témoignent qu'il est prédisposé au plaisir « du texte », le *conte* de Jouglet repose sur un pacte de « lecture » auquel aime à se laisser prendre Conrad : « Nel tenez mie a faule », lui demande le ménestrel (v. 657) qui semble dès lors sensible au « compromis du roman arthurien qui relate des *merveilles* tout en en garantissant l'authenticité¹⁵⁷ ». Bon public, l'empereur apparaît surtout comme l'instigateur des récits de fiction : d'une part, il abandonne les chevaliers dans la *haute* forêt parce qu'il sait qu'à leur retour, ceux-ci lui conteront *merveille* ; d'autre part, il prend les fables du ménestrel pour des réalités et envoie chercher le chevalier fictif sous les traits duquel se dissimulait, depuis le début du récit, (le tout aussi fictif) Guillaume de Dole. L'auteur ne rappelle-t-il pas ainsi que le roman médiéval s'alimente à la littérature et se nourrit d'incessants jeux de réécriture ? Inspiré du *Lai de l'Ombre*¹⁵⁸, le *conte* de Jouglet donne naissance au second *roman* de Jean Renart, qui est ainsi devenu sa propre source :

Son originalité consiste à montrer comment on peut faire surgir une fiction à partir d'une autre fiction, à déclarer que tout récit trouve sa source dans la littérature préexistante. Cette allégorie présuppose une lucidité sans pareille, un regard théorique posé sur la littérature et l'écriture romanesques¹⁵⁹.

Plutôt que de recourir à de semblables jeux métadiégétiques, l'auteur de *Galeran de Bretagne* a préféré jouer de l'indifférence des personnages aux espaces exceptionnels que constituent le val et la forêt *hantive*. Investi de la mission de se débarrasser d'une des jumelles que vient de mettre au monde Dame Gente, Galet, son serviteur dévoué, part en quête d'un lieu sûr où abandonner le berceau. Contrairement à la suivante du *Fresne* qui proposait à sa maîtresse de mener

¹⁵⁶ « Il se rit de ce qu'il mentoient », v. 459 ; « En riant par le frain le prist », v. 649 ; « En riant li a lores mis / le braz senestre sor l'espaulle », vv. 655-656 ; « Fet il en riant », v. 829.

¹⁵⁷ Lydie Louison, « Le récit de Jouglet... », p. 84.

¹⁵⁸ L'action du *Lai de l'Ombre* est située dans le Perthois, origine de la dame dont s'est épris le chevalier champenois dans le récit de Jouglet.

¹⁵⁹ Lydie Louison, « Le récit de Jouglet... », p. 81.

directement l'enfant à un *mustier* (v. 113), Galet ignore la destination de son voyage au moment de partir. L'exaspération du serviteur qui ne sait plus où diriger son cheval (qui, lui, ne sait pas davantage où le conduire [« Ne sot ou il peüst mener / Son cheval, ne le cheval lui », vv. 804-805]) laisse entendre que ce départ en est un à *l'aventure*. Dans le roman arthurien, la contingence de l'aventure apparaissait comme « une loi positive permettant [au chevalier] de se confirmer en face d'un monde extérieur hostile¹⁶⁰ ». Le dépaysement concomitant à l'aventure et à la quête enrage plutôt Galet, embarrassé par un berceau dont il voudrait bien se départir :

S'en ot grant ire et grant ennuy
Et sot qu'il fu despaïsiés ;
Voulentiers se fust aaisiez
Et lessast ou que soit l'enfant.
Galeran de Bretagne, vv. 806-809.

Là où, dans le lai, la suivante parvenait au monastère sans jamais s'écarter des routes principales (« unques del grant chemin n'eissi », v. 143), dans le roman, la chevauchée de Galet le mène successivement par « mont » et par « val » (v. 701), « par bruyeres, par plain, par bos / Et par ronces et par estos » (vv. 707-708). La course du serviteur apparaît donc dans ce roman comme ce qui se rapproche le plus des grandes errances arthuriennes, dont on retrouve d'ailleurs les formules caractéristiques : « De chevauchier adés ne fine » (v. 706) et « De chevauchier tant se lassa » (v. 712).

Les ressources narratives des lieux distinctifs de la chevauchée ne sont cependant que très peu exploitées. Le franchissement de l'antique forêt — avatar du *locus horribilis* qui aurait pu être le théâtre de l'*aventure* — se règle d'ailleurs en quelques vers :

A une grant forest hantive
Prent chemin, et puis point et broche.

¹⁶⁰ « Dans l'aventure, la fortuité [*sic*] du hasard devient la loi positive permettant à l'individu de se confirmer en face d'un monde extérieur hostile, chaque victoire remportée sur ce monde représentant la reconstitution de l'unité ontologique perdue », Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur les formes des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, traduction Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 103.

Tant erre que li jour aprouche ;
 Adonc yst hors de la forest.
Galeran de Bretagne, vv. 784-787.

Thème privilégié des romans arthuriens, la traversée sylvestre se réduit à un passage mécanique que résument trois verbes de mouvement : « entrer » (prendre chemin), « errer » et « issir ».

Du « Val Ténébreux » au « Val sans retour » (ou « des amants infidèles »), la vallée apparaît elle aussi comme un espace prolifique en merveilles. Insensible à la luxuriance et à la variété (exagérées) de la flore et de la faune (céréales, vignes, prés, jardins, vergers, fruits de toutes sortes, sangliers, biches, cerfs, daims, ours, lapins, écureuils, renards, lièvres et chevreuils, vv. 816-835) qu'abrite la vallée à « merveilles longue et lee » / Et plentureuse de tous bien » (vv. 812-813) qu'il traverse, Galet passe son chemin et se rend directement à l'abbaye pour y déposer le couffin. Construit sur une *rivière* (v. 824) qui traverse la marche de *Bretagne* (v. 861), le couvent que Galet aperçoit à l'aube¹⁶¹ est situé aux confins de l'Autre Monde. Tout était en place pour que le lecteur, autant que le personnage, concluent au caractère exceptionnel du *locus amœnus* au sein duquel siège la luxueuse abbaye de Beauséjour¹⁶². La réécriture du merveilleux s'appuie, une fois encore, sur l'indifférence du protagoniste à l'égard des indices du surnaturel. Absorbé par le désir de se défaire enfin du berceau qui l'encombre, Galet a franchi avec une insensibilité (une inconscience ?) surprenante une série de lieux aptes à susciter au moins l'émerveillement.

Ni la forêt *hantive*, ni la vallée d'abondance traversée par une rivière bretonne ne parviennent donc à ralentir la course du serviteur qui, une fois qu'il s'est acquitté

¹⁶¹ Voir les vers 810 (« Que que li jours aloit naissant ») et 865-866 (« Galet voit tantost ajourner / Si s'en esmaye et desconforte »).

¹⁶² En ce sens, le couvent n'a rien du « locus horrois et vastae solitudinis » des Cisterciens. Les récriminations de Frêne tendent d'ailleurs à ternir la réputation de Beauséjour où, à ses dires, les nonnains vivent trop à leur aise. Elle leur reproche de ne jamais y faire « euvre qui Dieu plaise » (3845) et de se *rendre* pour « vivre aise » (v. 3846) : « Si je vueil a rendage entendre / Je m'en istray de Biausejour, / S'entreray en plus dur sejour / Pour eschever aise et delit » (vv. 3848-3851).

de sa tâche, rebrousse chemin à marches forcées (« Galet a exploit s'en retourne », v. 887), empressement auquel répond le rythme accéléré de la narration : « Tant y a mis que pourloigné / Qu'il revient a sa dame arriere » (v. 891). Le départ à l'aventure ne naît donc plus, comme dans les romans analysés par Marie-Luce Chênerie, d'un « goût de l'évasion »¹⁶³. L'errance est plutôt réservée à un simple *sergent* (v. 314) qui n'y prend aucun plaisir et qui demeure imperméable aux lieux d'exception des terres étrangères qu'il enrage de devoir visiter.

L'extrême délabrement des terres, autant que l'extraordinaire luxuriance de leur végétation, peut interpeller le protagoniste. Signe de temps calamiteux, la *terre gaste* conserve le souvenir d'une « anomalie inquiétante »¹⁶⁴ :

L'événement désastreux s'est produit dans des circonstances qui restent toujours un peu mystérieuses, mais parmi lesquelles on relève en général la présence d'une grande faute [...], l'accomplissement d'une transgression grave, ou encore des actes de violence et de démesure qui ont pu mettre en danger la vie du groupe¹⁶⁵.

Le château des Illes Pertes du *Roman de la Violette* rappelle celui de la sœur de Gauvain au secours de laquelle se porte Yvain dans *Le Chevalier au Lion* : dans les deux cas, la magnificence de la citadelle tranche avec le délabrement des terres devenues *gastes* suite au passage d'un géant.

S'ont tant erré qu'i viennent pres
D'un fort chastel a .i. baron
Qui clox estoit tout en viron
De mur espés et fort et haut.
Li chastiaus ne cremoit assaut
De mangonnel ne de perriere,
Qu'il estoit fors de grant manière.
Mais hors des murs estoit si rese
La place qu'il ot remese
En estant borde ne maison.

Le Chevalier au Lion, vv. 3768-3777.

Qui cel jour a cevalchié tant
Qu'il a une terre trouvee,
Qui de tout bien fu escoupee ;
Que il n'i avoit gaaignages,
Mais prairies et boscages
I avoit et grans et plenieres ; [...]
Onques empereres ne prinches
N'ot si biel ne si deliteus.
Ja mais, je cuit, ne sera teus,
Si biaux, si riches, ni si fors ;
Mais Gerars ne vit par defors
Borde ne maison ne manoir.
Defors ne puet riens remanoir,

¹⁶³ Marie-Luce Chênerie, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁴ Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991, p. 404. Sur les origines celtiques de la *terre gaste*, voir aussi William A. Nitze, « The Waste Land : A Celtic Arthurian Theme », *Modern Philology*, vol. 43, n° 1, 1945, pp. 58-62.

¹⁶⁵ Francis Dubost, *op. cit.*, p. 400.

Qui tout ne soit ars et destruit ;
Le Roman de la Violette, vv. 4633-4638 ;
 4651-4658.

Comme dans la plupart des textes qui modulent le motif, « l'événement désastreux » qui a « inauguré à la fois le temps du malheur et le temps des merveilles »¹⁶⁶ joue des terreurs liées à la transgression de différents tabous qui menacent la collectivité : là où Brudaligan souffre d'anthropophagie périodique, Harpin de la Montagne se caractérisait plutôt par sa lubricité « stérile ». Garante de la topique merveilleuse, la *terre gaste* permet souvent l'amorce du fantastique :

Le thème de la *Terre gaste* intéresse le fantastique dans la mesure où l'espace romanesque visé par cette notion ne devient jamais terre dévastée et stérile à la suite d'une catastrophe naturelle, mais toujours à cause d'une guerre, d'une catastrophe ou d'un événement surnaturel¹⁶⁷.

Il est donc naturel de voir Gérard de Nevers s'étonner à la vue du pays en ruines qui héberge le somptueux château des Illes Pertes : « Gérars s'en va molt mervillant, / Quant le païs voit si gasté » (*Roman de la Violette*, vv. 4661-4662). Ni les ruines calcinées, ni les prairies en friches ne sauraient cependant l'effrayer : « Certes, je ne voi pas de coi / Nus hom se doie espoënter / Que il ne puist chi arester » (vv. 4677-4679), constate le chevalier qui, par ce commentaire, désamorce le potentiel effrayant de la *terre gaste*. Il avoue même à l'écuyer ne pas comprendre pourquoi ce dernier lui conseille de fuir les lieux et de se garder du péril en empruntant la *senestre* voie (v. 4704), avertissement qui inverse au passage la géographie « morale »¹⁶⁸ des romans conventionnels où la *destre* voie est inlassablement la bonne voie à emprunter. Aux prises avec ce chevalier qui refuse de passer son chemin et qui demande plutôt à entendre « l'ochoison / pour coi li païs est gasté » (vv. 4681-4682), l'écuyer entreprend le récit de la déchéance du château Bien Assis.

¹⁶⁶ *Idem*

¹⁶⁷ *Idem*

¹⁶⁸ Paul Zumthor, *La Mesure du monde...*, p. 42 : « l'espace social au Moyen Âge se projette en une géographie sur laquelle se fondent les métaphores primordiales du langage de la justice : *droit, recht*, [...], *tort* ».

D'un château l'autre : les espaces construits

Le maintien de lieux « a-localisables » a valu à l'auteur de *Galeran de Bretagne* d'être qualifié de « rhétoricien imaginatif dont les descriptions relèvent plus du verbalisme littéraire que de l'observation véritable¹⁶⁹ ». Les « nom[s] de fantaisie¹⁷⁰ » que sont « Biausejour », les « Illez d'Aventure », la « Male Lice », la « Forest Oscure », le « Gué Tranchant » et la « Lande Reonde » écorchent l'oreille du lecteur qui voudrait y voir un manifeste en faveur du réalisme littéraire. Loin de quitter « les terres celtiques merveilleuses et étranges d'Avalon [...] pour s'installer dans l'univers médiéval réel du XIII^e [siècle] »¹⁷¹, le présumé Renaut choisit de conter de *Galeran de Bretagne* — héros qui se définit jusque dans son nom par un renvoi au plus imposant pays des merveilles — et laisse ainsi croire à l'auditeur/lecteur que son roman convoquera l'univers merveilleux auquel l'a habitué la première génération romanesque.

Le *Roman de la Violette* recourt au même type de dénominations indéfinies qu'on a pu relever dans *Galeran de Bretagne*. Sensible à la place que ménage encore ce roman aux principaux *topoi* de la littérature courtoise, Lydie Louison qualifiait la *Violette* de « châsse gothique incrustée de gemmes romanes¹⁷² ». On a d'ailleurs souvent reproché à Gerbert de Montreuil d'avoir réduit « le traitement réaliste¹⁷³ » des procédés imaginés par Jean Renart et d'avoir sacrifié à la tradition : le château « Bien Asis » (v. 4686), rebaptisé le château des « Illes

¹⁶⁹ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 316.

¹⁷⁰ Voir l'« Index des noms propres » dressé par Lucien Foulet dans son édition de *Galeran de Bretagne* (Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », p. 256 [entrée « Biausejour »]).

¹⁷¹ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 895.

¹⁷² *Ibid.*, p. 236. Lieu de toutes les exceptions, *Le Roman de la Violette* détonne dans le corpus « gothique » : « Cédant à la tentation de tendances esthétiques diverses, parfois romanes, Gerbert de Montreuil a créé une œuvre qu'il est difficile d'appréhender à cause de son irréductible diversité, et qui paraît s'écarter assez fréquemment des caractéristiques gothiques. Sans doute les épisodes à connotation arthurienne, situés au centre du roman et l'accumulation des combats [...] procèdent-ils du pastiche du roman d'aventure, voire de la caricature par répétition » (*ibid.*, p. 903).

¹⁷³ « À la cour de Ponthieu, tout en exploitant habilement plusieurs procédés de Jean Renart, Gerbert de Montreuil en réduisit pourtant le traitement réaliste. Ainsi, il recourt franchement à des données courtoises [...] et il réintroduit des épisodes arthuriens dans son récit » (Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste », p. 446).

Pertes » (v. 4699) depuis le passage de Brudaligan, ainsi que les forteresses tout aussi imaginaires de « Monglai » (v. 4590) ou de la « Marche » (v. 1336) (où habite la fictive dame Marche, épouse d'un jongleur) apparaissent dès lors comme autant d'« entraves au réalisme¹⁷⁴ ».

Les châteaux du *Roman de la Violette* laissent d'ailleurs affleurer le *topos* du monde renversé¹⁷⁵. Au château du défunt Turgis, le monde est manifestement à l'envers, comme le signale Aigline : « Lasse ! je cuidai estre el mont, / Mais jou en sui devers le val ! » (vv. 2247-2248). La permutation des rôles et le renversement du monde qui y prennent place se traduisent aussi par une masculinisation de la figure traditionnelle de la Dame. Voyant Gérard blessé, Aigline ordonne qu'on le fasse porter sur un écu et laisse aux autres le soin de remédier à son mal. Dame puissante à qui « toute Biaune doit estre acline » (v. 2171), elle accepte l'hommage des chevaliers de Galeran (que Gérard vient de tuer au combat) et prend l'initiative de la demande en mariage : « De moi meïsmes vous faich don, / Volés a femme ou a amie. / Pour Diu ! ne me refusés mie » (vv. 2187-2189).

Aperçu à *vespre* (v. 1522) — temps des rencontres fantastiques¹⁷⁶ —, le château fort d'Aiglente est construit « sour une rivièrre » (v. 1523) et surplombe un pays dévasté par le feu (v. 1528), énième variation sur le thème arthurien de la terre *gaste* que modulera plus tard l'énigmatique château des Illes Pertes. L'extrême misère à laquelle sont réduits les habitants glace le sang de Gérard : « N'est pas bons a sainnier de vaine / Gerars, quant vit l'ostel si povre » (vv. 1562-1563). Gardé par des chevaliers armés qui montent des juments (v. 1530) et des soldats à pieds qui portent des épieux et des haches *esmoulues* (v. 1537) — armes singulières

¹⁷⁴ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 235.

¹⁷⁵ Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 170-176.

¹⁷⁶ On se rapportera au numéro que la *Revue des langues romanes* a consacré aux à l'*Imaginaire de la nuit au Moyen Âge* (vol. 110, n° 2, 2002). Sur les « épouvantes nocturnes » (p. 223), voir plus particulièrement l'article de Frédérique Le Nan, « “Si li enuia mout la nuit” : Réflexion sur un élément commun de signification dans *Berte as grans piés* d'Adenet le Roi, le *Roman d'Alexandre* et la *Première Continuation de Perceval* (pp. 315-338).

qui se chargent de représenter la part violente et sauvage de la chevalerie —, le château de Vergy abrite des chevaliers maigres et pâles (v. 1571) dont les armures rouillées (vv. 1567-1568) servent peut-être à signaler que cette « ancienne » chevalerie dont s'amusait à *reconter* les romans jusque-là est désormais dépassée¹⁷⁷. Même les parures n'ont plus le lustre d'autrefois : aux vêtements en lambeaux des chevaliers désarmés (vv. 1568-1569) correspond le « povre garnement » (v. 1580) d'Aiglente, composé d'une vieille tunique de lin blanc déchirée (v. 1581) et d'une ceinture dont les ferrets de laiton et de cuivre n'ont pas l'éclat de l'argent fin : « [...] la bouclete et li morgant / N'estoient mie fait d'argant, / Ains estoit d'archal ou de coivre » (vv. 1583-1585). Le teint blafard de la jeune fille n'a plus rien de l'enviable pâlleur des héroïnes plus conventionnelles et n'est dû qu'à une diète trop austère : « Mais de juner fu si atainte, / Que la fache ot et pale et tainte » (vv. 1577-1578).

Le tableau renversé de cette vie de château (qui n'en est plus une) semble appeler naturellement l'inversion du *topos* du renouveau printanier qui prend place quelques vers plus loin. Alors que la reverdie servait autrefois à signaler la coïncidence entre le retour de la belle saison et l'éclosion du sentiment amoureux, le printemps n'est plus à Vergy qu'un temps de souffrance et de tourments¹⁷⁸ : « Hé ! Las ! Tant avril et tant mai, / font il, avons peinee enduree » (vv. 1948-1949). Dans

¹⁷⁷ Chrétien de Troyes usait de la même image dans *Le Chevalier de la Charrette* : n'ayant pas cru bon se départir de sa lourde armure pour traverser le Pont sous l'Eau, Gauvain trébuche. À sa sortie de l'eau, il ne lui reste que son heaume, son haubert et ses chausses de ferre, « de sa sûor anruillies » (v. 5128). Dans ce roman où Chrétien de Troyes entend montrer la supériorité du *fin amant*, la quête du chevalier traditionnel ne pouvait qu'échouer et la rouille de l'armure vient certainement signaler que s'il n'est pas encore clairement un contre-exemple, Gauvain est cependant devenu une « référence dépassable », comme l'écrit Stoyan Atanassov dans « Gauvain : malheur du nom propre et bonheur du récit », dans *Le Récit amoureux. Colloque de Cerisy-La-Salle*, Paris, P.U.F., coll. « Champ Vallon », 1982, p. 11. Comme l'a fait remarquer Francis Gingras, le motif revient dans le roman de Fergus où l'auteur pousse l'hyperbole « jusqu'à l'*adynaton* quand le père de Fergus craint d'être noyé la sueur de son fils » (*Fergus*, vv. 454-455) (Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle [Chantilly, Condé 472], *Études françaises [De l'usage des vieux romans]*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 28).

¹⁷⁸ Sur la réécriture épique du *topos* de la *reverdie*, voir Nelly Andrieux, « Une ville devenue désir : la *Prise d'Orange* et la transformation du motif printanier », dans Maurice Accarie (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 21-32.

le corpus lyrique, le renouveau printanier apparaissait comme un temps « fécond » où le désir faisait naître le chant¹⁷⁹. Malgré ce que laisse croire, au premier coup d'œil, l'insertion des *courtoises chansonnettes* (v. 46) dans le récit, Gerbert de Montreuil entend mettre à mal la parole lyrique, qu'Euriaut qualifie d'ailleurs, dès l'ouverture du roman, de « complainte [...] si fause et si fainte » (v. 473) et de « riole » ennuyeuse (vv. 483-484). Écrivant au rebours de la tradition, il en inverse les *topoi* et fait du printemps la saison des terres stériles : « Toute ma terre a essilie [Galeran], / Et si m'a itant avillie ; / Deus freres m'a mors et mon pere » (vv. 1619-1621). L'évocation de la terre devenue *gaste* à la suite du meurtre du père et de ses fils renvoie l'auditeur/lecteur à l'ouverture du *Conte du Graal*, où la veuve dame entreprenait pour un fils désireux de la quitter le sombre récit de ses origines (vv. 395-488). Le roman de *Guillaume de Dole* semble avoir cherché, lui aussi, à se positionner par rapport à la « gaste forest soutainne » (*Le Conte du Graal*, v. 75) : la clôture du *plessié* n'est pas sans rappeler l'isolement du *menoir* auquel Perceval s'arrachait difficilement.

S'il n'est jamais qualifié directement de contrée féerique, le *plessié* de Dole laisse néanmoins affleurer le souvenir du motif merveilleux de l'« espace clos¹⁸⁰ ». Comme le verger de la Joie de la Cour, par exemple, il se caractérise par sa clôture : là où le *jarz* (v. 5734) bénéficiait d'une enceinte surnaturelle¹⁸¹, l'agglomération « entor plessiee » (v. 1287) n'est protégée que par une haie vive ou quelques arbres entrelacés qui offrent une protection humble et naturelle au clan de Dole. Le *plessié* apparaît cependant surtout comme un « repeire » (vv. 936 et 2954) où loge une « mervellouse femme » (v. 1132) autour de laquelle gravite, comme dans le *Conte*

¹⁷⁹ Voir, entre autres, Moshé Lazar, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964, pp. 108-115 (« Le “joy” dans la poésie des troubadours »).

¹⁸⁰ Motif recensé par le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* sous la dénomination « ESPACE-CLOS » (« Un personnage entre dans un espace clos »).

¹⁸¹ « Ou vergier n'avoit environ / Mur ne paliz se de l'air non ; Mais de l'air ert de totes parz / Par nigromance clos li jarz » (*Érec et Énide*, vv. 5731-5734)

du *Graal*, la structure familiale¹⁸². À Dole comme dans la *gaste forest*, la parole maternelle est lourde de conséquences pour les orphelins que sont Perceval et Liénor (« orfenine », *Guillaume de Dole*, v. 3043).

Dans un article consacré à la « symbolique des villes et des demeures dans les romans de Jean Renart », Marie-Claude Struyf remarque que le *plessié* témoigne d'une organisation concentrique¹⁸³ dont la finalité serait de garder le *trésor* que constitue la pucelle à la rose :

Par sa clôture, le "plessis" de Dole se présente à la fois, selon le point de vue que l'on adopte, comme châtelle enserrant le trésor qu'est la jeune fille et comme prison qui empêche la jeune fille de s'en évader. Pour Guillaume, qui désire éviter l'intrusion d'étrangers dans la chambre des dames [...], les différentes enceintes concentriques représentent autant de précautions pour préserver son *trésor* [...] du regard même de ceux qui pourraient s'introduire dans sa chambre¹⁸⁴.

Servant plus précisément à soustraire la merveille que constitue le signe qui est inscrit dans la chair de Liénor aux regards étrangers, le *plessié* baigne aussi dans une atmosphère incestueuse sur laquelle on n'a pas suffisamment insisté¹⁸⁵. Si le terme « trésor » (v. 1115) tend d'une part à mettre de l'avant la valeur « marchande » de Liénor — dont l'union avec l'empereur d'Allemagne doit permettre l'ascension sociale du clan de Dole —, il sert aussi à rendre compte de l'ambiguïté des rapports

¹⁸² On se souvient que dans le tableau familial qu'elle dresse pour Perceval, la veuve dame apparaît comme la figure de proue du lignage, place occupée par le père dans la tradition féodale :

De ce vos poez bien vanter
Que vos ne decheez de rien
De son lignage *ne del mien* ;
Que *je* suis de chevaliers nee,
Des meillors de ceste contree
Es Isles de *mer* n'ot lignage
Meillor *del mien* an *mon aage*.

Conte du Graal, vv. 420-426.

Sur les structures de parenté au Moyen Âge, voir Georges Duby, *Mâle Moyen Âge, De l'Amour et autres essais*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988, pp. 129-154.

¹⁸³ Marie-Claude Struyf, « Symbolique des villes et des demeures »..., p. 247 : « Le monde dans lequel vivent les personnages de Jean Renart se présente comme une succession d'emboîtements : il y a la chambre contenue dans la maison ou le palais, eux-mêmes intégrés dans la ville entourée de murailles protectrices Struf.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 260.

¹⁸⁵ Jean Renart s'apparenterait ainsi aux « clerks romanciers » qui, tel Chrétien de Troyes, « saisissent toute occasion de réveiller dans leur auditoire la crainte de l'inceste » (*Le Chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, coll. « Littérature générale », 1981, p. 237).

fraternels. Liénor est désignée comme étant le trésor *de* Guillaume (« si vos moustrerai *mon* tresor »), qui garde d'ailleurs jalousement l'accès à la chambre de sa sœur : « Certes, sire, ainz vos di voir, / Que nuls hom ne la puet veoir / Puis que ses freres n'est çaienz » (vv. 3337-3339). Ces soupçons d'inceste se vérifient aussi dans le discours élogieux du frère, qui recourt au vocabulaire caractéristique du discours amoureux :

« Je l'aim plus que tele roïne
A par le mont, n'en doutez mie.
C'est m'esperance, c'est ma vie,
C'est mes joiaus, c'est ma santez.
De la menor de ses biautez
Seroit une autre feme liee.
Quant ele par est desliée,
Tot par a ele lors passé »
Guillaume de Dole, vv. 3046-3049.

La lecture intertextuelle de ce dithyrambe tend à le rapprocher davantage de l'amant que du frère chaste, puisqu'elle rappelle curieusement les aveux amoureux d'Yvain et de Guillaume de Montivilliers (pour ne nommer que ceux-là¹⁸⁶) :

« Ma tres chiere dame, Vous qui estes mes cuer et m'ame, Mes biens, ma joie et ma santés, <i>Le Chevalier au lion</i> , vv. 2549-2551.	« Hé ! las, fait il, ou irai querre M'esperance, mon cuer, ma dame, Cui ere tos et cors et ame ? <i>Escoufle</i> , vv. 5116-5118.
---	--

Abritant des amours coupables, le *repeire* hermétique et inaccessible de Dole pourrait bien faire écho au *menoir* où la Veuve dame faisait écran au désir de son fils¹⁸⁷.

Guillaume de Dole effectue aussi la jonction parfaite entre la réécriture des espaces merveilleux et l'ouverture du roman courtois à ces nouveaux savoir-faire industriel et commercial auxquels font référence les mentions des différents produits

¹⁸⁶ Voir, par exemple, *La Châtelaine de Vergy*, vv. 404-407 : « Et cil la rebese et acole, / Et li dist : « Ma dame, m'amie, / M'amor, mon cuer, ma druerie, / M'esperance et tout quanques j'aim ».

¹⁸⁷ La veuve dame se positionne de façon ambivalente dans la relation mère-fils, prenant tantôt les traits de la mère castratrice, tantôt ceux de la dame courtoise. Face à l'imminence du départ de Perceval, elle lui interdit le *soreplus* et va jusqu'à lui demander de préserver sa virginité pour elle : « Le soreplus vos an desfant / Se leissier le volez *por moi* » (vv. 548-549). D'ailleurs, le Perceval du début n'est pas sans confondre ces deux figures féminines et nommera sa mère, au vers 114, « ma dame ».

locaux. À la veille du tournoi de Saint-Trond¹⁸⁸, le héros loge dans un bourg et l'*ostex* où il a élu domicile paraît dans un premier temps décliner le motif de « l'espace éclairé par une clarté surnaturelle » :

Quant vint qu'il covint alumer
Lors sembla qu'en la vile arsisit
Li ostex ou Guillames sist,
Com cil qui fu fez a devise,
Que la clarté qui i fu mise
S'en ist hors par tantes fenestres
Que li granz marchiez et li estres
En estoit toz enluminez.

Guillaume de Dole, vv. 2336-2343

Le verbe « sembler » (v. 2337) désamorce d'entrée de jeu le processus narratif du merveilleux et le participe passé attribut « enluminez » (v. 2343) tend à insister sur l'aspect littéraire, voire livresque, de la merveille. La parodie retrouve du même coup ses droits et réduit le motif en opposant à la somptuosité des anciens châteaux merveilleux le modeste *ostel* du bourgeois. Le logis de Guillaume est néanmoins une merveille architecturale qui fait appel à un certain savoir technologique, puisqu'il a été fait *a devise* pour projeter en pleine nuit une intense clarté : « Es rues devant, es costez, / Fesoit si clerc com endroit tierce » (vv. 2344-2345). La lumière qui jaillit des fenêtres découpe dans l'espace du bourg la place du marché, que surplombe le balcon de l'hôtel :

Li siens estoit en mi un forc
Mout bien seanz entre .ii. rues,
Si que cil ont doubles veües
Qui sont ou solier as fenestres.
El pignon paroît li forz estres,
Qui estoit en mi le marchié.

Guillaume de Dole, vv. 2068-2073.

À l'image de l'*ostel* du jeune homme de Dole, les anciennes merveilles du roman courtois s'ouvrent à l'espace des *mercatores*, modèle réduit des demeures autrement plus exotiques et luxueuses du roman courtois.

¹⁸⁸ Située dans le Limbourg belge, la ville de Saint-Trond (*Sainteron*) est à la frontière de la France et de l'empire romain germanique. Elle réalise ainsi la synthèse parfaite de la *translatio* française et de la *translatio* allemande.

En réécrivant les *lieux* rhétoriques antiques (l'*ekphrasis* et le *locus amœnus*) et médiévaux (l'origine des étoffes et la double *translatio*), les parodistes ont participé à la progression lente, mais sûre, vers l'acception dépréciative du « lieu commun ». La métaphore textile à laquelle recourt le narrateur du prologue de *Guillaume de Dole* (qui inclut une référence au *lieu*, v. 14) repose sur l'étymologie commune du texte et du tissu (*textus* < *texere*) et sert à rendre compte de la nature hybride de ce roman qui est reconnu pour avoir été le premier à user du procédé d'insertions lyrique¹⁸⁹. Le narrateur y adjoint cependant la métaphore beaucoup moins courante de la teinture et rappelle ainsi à l'auditeur/lecteur qu'être romancier consiste d'abord à mettre « la graine es dras » (v. 8), à « teindre » — et, suivant l'étymon latin, à « souiller » — la source de façon à lui faire perdre sa nature première¹⁹⁰.

Car aussi com l'en met la graine
Es dras por avoir los et pris,
Einsi a il chans et son mis
En cestui *Romans de la Rose*.
Guillaume de Dole, vv. 8-11.

Les parodistes médiévaux ont, à leur façon, revendiqué l'activité sacrilège du teinturier¹⁹¹ : imperméable aux lieux d'exception des terres étrangères qu'il enrage de devoir visiter, le *sergent* ne ressemble plus aux chevaliers qui, jadis, voyageaient volontairement « à l'aventure ». Là où les terres dévastées des Îles pertes n'arrivent pas à provoquer l'*espoante* de Gérard de Nevers, la forêt n'est plus qu'un espace ludique où on fabrique sur mesure des divertissements pour un empereur.

¹⁸⁹ Nancy Jones en propose un autre type de lecture dans « The Uses of Embroidery in the Romances of Jean Renart. Gender, History, Textuality », dans Nancy Vine Durling (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, pp. 13-44.

¹⁹⁰ En mettant consécutivement en scène le teinturier et le jongleur, la branche Ic du *Roman de Renart* (« Renart teinturier. Renart jongleur » (1190-1195), exploitait de surcroît l'association entre la teinture (*tingere*) et la feinte (*fingere*). Pour une étude du lexique, voir Michel Pastoureau, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 2004, pp. 189-192 (« Les enjeux du lexique »).

¹⁹¹ Sur la teinture et le « tabou des mélanges » au Moyen Âge, voir Michel Pastoureau, *op. cit.*, pp. 177-180 (« Le tabou des mélanges ») et *Jésus chez le teinturier : couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'or, 1997.

CHAPITRE 5

Réhabilitation du merveilleux et fonctions de la parodie

L'appréhension téléologique de l'histoire du roman médiéval qui oriente depuis plus d'un siècle les recherches sur les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil met en équation directe le refus du surnaturel et la recherche d'un réalisme plus convaincant. Une fois réinscrits dans l'histoire plus large du genre romanesque français — dont le propre serait d'évoluer vers un réalisme toujours plus grand —, l'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et le *Roman de la Violette* apparaissent comme les premiers temps forts d'une pratique qui aurait connu des moments de « grandeur » et de « décadence » épisodiques jusqu'à son plein aboutissement au XIX^e siècle :

Il ne faut pas se dissimuler, pourtant, que, dans l'ensemble, le « roman réaliste » a beaucoup perdu en cent ans d'existence et qu'il ne ressemble plus guère, en 1316, à l'exemple que lui avait proposé Jean Renart [...] qui avait réussi, dans son *Guillaume de Dole*, le tour de force d'équilibrer le réalisme des situations avec le réalisme psychologique des personnages et le réalisme de l'expression. Les romanciers qui viennent après lui auront tôt fait de perdre le secret de cet amalgame¹.

Les motifs merveilleux qui persistent et qu'il est impossible d'ignorer apparaissent comme autant de scories appelées à se résorber au fur et à mesure que se perfectionnera le réalisme qui, à partir de Jean Renart, « march[e] vers une sûre victoire² ». La présence plus ou moins manifeste du surnaturel dans l'un ou l'autre récit est à mettre au compte d'une maîtrise plus ou moins grande de l'écriture réaliste, selon que l'auteur en a été l'instigateur (Jean Renart) ou l'imitateur (Renaut et Gerbert de Montreuil). Ainsi, le présumé Renaut a été qualifié de « rhétoricien imaginaire³ » qui cultive (encore) le « goût de la recherche et du compliqué³ », alors que Gerbert de Montreuil, peut-être trop occupé à *reconter* de Perceval et du Graal dans la *Continuation* qu'il rédige parallèlement au *Roman de la Violette*, ne se serait

¹ Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste », dans Alexandre Micha (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n° 1, p. 451.

² *Ibid.*, p. 438.

³ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 316.

que partiellement imprégné du nouvel esprit « gothique » et céderait encore souvent à la « tentation de tendances esthétiques diverses, parfois romanes⁴ ». Seul Jean Renart, instigateur du « mouvement », échappe aux critiques :

[D]urant les premières années de sa vie, le roman se cantonna, volontairement ou non, dans un monde indéfini sinon abstrait : œuvre d'imagination, il côtoyait la vie sans se soucier de la refléter avec exactitude. Par conséquent, le romancier qui, le premier, changea cet état de choses, dut accomplir, contre sa propre éducation littéraire et, surtout, contre l'éducation du public, un effort considérable. Jean Renart fut ce romancier-là⁵.

Pour mieux analyser les modalités de l'effacement du surnaturel, il fallait d'abord réhabiliter la merveille dans l'étude du roman dit « réaliste », tant sur le plan sémantique que narratif. À moins de faire violence aux textes, il est difficile de soutenir que l'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette* procèdent à un « évidemment sémantique » et qu'ils se démarquent par un usage exclusivement hyperbolique du substantif « merveille » et de ses dérivés. L'analyse lexicologique et sémantique a plutôt fait apparaître que — ne serait-ce que d'un point de vue statistique — peu de choses changent entre les romans de Chrétien de Troyes, par exemple, et ceux de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil. Loin d'avoir cherché à gommer à tout prix le surnaturel, les auteurs cèdent même parfois à la « tentation de l'étrange » : amplifiant les qualités d'un objet trouvé dans l'œuvre d'un prédécesseur, ils parviennent à en augmenter la « teneur » en merveilleux. Ces amplifications ponctuelles servent cependant souvent de tremplin à la parodie, qui assume dans le « nouveau roman » médiéval des fonctions précises qu'il est possible de caractériser.

⁴ Ainsi, les châteaux des Îles Pertes et de Vergy apparaissent comme de « entraves au réalisme » et la temporalité de *Galeran de Bretagne*, « plus complexe et littéraire » (Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 235 et p. 342). Voir *supra* chapitre 4, pp. 231-232.

⁵ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 332. « Jean Renart peut en effet légitimement être considéré comme le plus gothique des romanciers étudiés. Œuvre d'une complexité et d'une subtilité extraordinaire, l'*Escoufle* répond en effet à tous les critères établis précédemment et constitue le modèle de l'esthétique gothique » (Lydie Louison, *op. cit.*, p. 902).

La réhabilitation du merveilleux

Depuis les premières éditions (1834-1894)⁶ jusqu'aux plus récentes monographies (2004), la concomitance du déclin du merveilleux et de l'apparition d'un intérêt plus poussé pour les *realia* a donc servi de prémisse à plusieurs études portant sur les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil. En plus de supposer qu'ils étaient habités par le désir de *dire* le réel, on a opéré un transfert générique et, au prix d'une confusion entre le roman réaliste et le document historique⁷, on leur a reconnu la faculté de « supplée[r] [...] les carences de l'histoire⁸ ». L'initiative de Charles Langlois, qui se proposait en 1924 d'étudier « la vie en France au Moyen Âge » à partir des romans mondains⁹, trouve ainsi un prolongement, près d'un siècle plus tard, dans les travaux des historiens John W. Baldwin et Kara Doyle¹⁰.

Publiées toutes deux au lendemain de la parution des premières grandes études sur le réalisme en littérature¹¹ et animées, peut-être, par le désir de faire remonter toujours plus en amont, à la suite de Gustave Reynier, les « origines du roman

⁶ Doit-on tenir compte du fait qu'au même moment (1847-1857) prend place ce qu'Émile Bouvier a appelé la « bataille réaliste » (1844-1857), lancée par l'*Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet (Émile Bouvier, *La bataille réaliste [1844-1857]*, Paris, Fontemoing, 1913) ?

⁷ Ainsi, pour Rita Lejeune, *Guillaume de Dole* constitue « un document très précieux sur toute la littérature d'une époque et sur le goût que le monde lisant d'alors avait de cette littérature », Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 144. Voir aussi p. 130 : « L'intérêt du roman, auquel on peut aussi accorder une valeur de "document", s'en trouve augmenté ».

⁸ *Ibid.*, p. 445.

⁹ Charles Langlois, *La Vie en France au Moyen Âge : de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle*, tome I (*D'après les romans mondains du temps*), Paris, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1981 [1926-1928].

¹⁰ « My "flat" reading will not satisfy the sensibilities of modern critics », écrit John Baldwin, « but I trust it will suffice for historical purpose », *Aristocratic Life in Medieval France*, *op. cit.*, p. XII ; Kara Doyle, « "Narratizing" Marie of Ponthieu », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, printemps 2004, vol. 30, n° 1, pp. 29-54.

¹¹ Retenons, entre autres, l'article « pionnier » de Roman Jakobson, « Du réalisme artistique », repris dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis et présentés par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965 [1921] ; *La Théorie du roman* de Georg Lukács (publiée pour la première fois en 1920 et republiée à partir de 1962 ; traduction française en 1968), *Balzac et le réalisme français*, traduction Paul Laveau, préface de Gérard Genette, Paris, La Découverte, coll. « La découverte-poche », 1998 [1934-1940 ; 1951] ; Erich Auerbach, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction de Cornelius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel Quel », 1968 [1948] ; publié pour la première fois en allemand en 1946 ; Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 1957.

réaliste¹² », les monographies de Rita Lejeune (1935) et d'Anthime Fourier (1960) adoptent une perspective téléologique qui recueillera une importante adhésion auprès de la critique. De 1935 à 2004, Jean Renart et ses « émules¹³ » apparaissent ainsi comme les lointains précurseurs des romanciers réalistes du XIX^e siècle :

- 1935 On peut écrire qu'avec [l'œuvre de Jean Renart], en France, dès le début du XIII^e siècle, à une époque où, après le grand Chrétien, la littérature romanesque aborde si peu de sujets neufs et se contente très volontiers de formules, apparaît le roman de mœurs, *miroir par excellence de la « comédie humaine*¹⁴ ».
- 1974 Son originalité consiste, *comme celle d'un Balzac* plus tard...¹⁵
- 2004 *Bien avant Flaubert*, Jean Renart pose un regard démythificateur sur cet amour courtois censé transcender l'être humain.
- [C]'est en peignant *le bovarysme* de Conrad que Jean Renart dénonce l'amour courtois¹⁶.

Ces comparaisons anodines ont pourtant été lourdes de conséquences et ont influencé jusqu'aux travaux des traducteurs qui, hormis Jean Dufournet dans son *Galeran de Bretagne*, n'ont pas toujours cherché à rendre compte des jeux avec le surnaturel et ont plutôt procédé à une lecture qui fait la part belle au réalisme, comme en témoigne la traduction du prologue de l'*Escoufle* par Alexandre Micha. Notant dans la préface que Jean Renart est, « en date, le premier écrivain réaliste¹⁷ », il a choisi de rendre les substantifs *vertés* et *voir* par « réalité », privant ainsi le premier roman de l'auteur de deux mots qui devaient avoir une résonance particulière dans le contexte d'un siècle qui cherchera à caractériser, par contraste, la nature mensongère du vers et le caractère véridique de la prose :

Car puis que mençoigne trescort
Et **vertés** arriere remaint,
Ceste chose sevent bien maint

Car du moment que le mensonge prend
les devants et que la **réalité** reste en
arrière, on sait bien qu'un conteur ne doit

¹² Gustave Reynier, *Les Origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1912] et *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1914].

¹³ Corinne Piereville, *Gautier d'Arras. L'autre Chrétien*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 49.

¹⁴ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 349.

¹⁵ « Introduction », dans Jean Renart, *L'Escoufle*, édition Franklin Sweetser, Genève/Paris, Droz/Minard, coll. « Textes littéraires français », 1974, p. XXXII.

¹⁶ Lydie Louison, « Le récit de Jouglet : un pacte de lecture du *Roman de la Rose* ? », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. 104, n° 1, pp. 79 et 89 (note 34).

¹⁷ Jean Renart, *L'Escoufle. Roman d'aventures*, traduction Alexandre Micha, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions des classiques français du Moyen Âge », 1992, p. VIII.

K'a cort a roi n'a cort a conte
 Ne doit conteres conter conte,
 Puis que mençoigne passe voir ;
 Et ce doit bien cascuns savoir
 De ciaus qui entendent raison.
Escoufle, vv. 18-25.

pas débiter son conte dans une cour
 royale ou comtale, si le mensonge
 dépasse la **réalité**, ce que doit bien savoir
 chacun de ceux qui entendent la voix de
 la raison¹⁸.

Le plus souvent, le substantif « merveille » et ses dérivés ne sont conservés que dans les formules hyperboliques où le lien avec le merveilleux, sans être inexistant, est nettement plus ténu : une fois devenu comte, Guillaume « s'émerveille » du nombre de destriers qui font partie de son escorte¹⁹. En revanche, ils disparaissent des passages où l'auditeur/lecteur aurait été tenté de conclure à la nature merveilleuse d'un être, d'un objet ou d'un phénomène et sont rarement maintenus dans les passages où les répétitions servent à faire surgir un merveilleux plus « sémantique ». Alexandre Micha, par exemple, ne conserve aucune des six occurrences que comporte le récit du maître fauconnier (que se permettent de commenter le comte et la comtesse de Saint-Gilles):

Et si l'ot commandé le soir
 Li cuens que la **merveille** avint.
Escoufle, 7028-7029.

« Fait il : « Or i revuel aller
 Por conter une grant **merveille**. »
 vv. 7092-7093

Li cuens s'en est .iii. fois seigniés
 Et puis se dist : « Grant **merveille** oi. »
 vv. 7126-7127

« Mais je cuit que notre ancissor
 Ne tot cil qui onques nasquirent
 Aussi grant **merveille** ne virent
 Com j'en ai hui une veüe. »
 vv. 7132-7135

« Encor, fait li cuens, ce me samble
 N'oi je ci nule grant **merveille**. »
 vv. 7174-7176

Au soir de cette **journée mémorable**, le
 comte avait pris ses dispositions (éd. cit.,
 p. 112)

« Non, fait-il, je veux y aller pour
 raconter une **chose extraordinaire**. »
 (p. 113)

Le comte s'en signe trois fois et lui dit :
 « Voilà qui est **surprenant**²⁰. » (*idem*)

« je ne crois pas que nos ancêtres et tous
 ceux qui sont au monde aient assisté à un
spectacle aussi inouï que celui que j'ai
 vu aujourd'hui » (*idem*)

« Voilà qui est bien **étonnant** », dit le
 comte. (p. 114)

¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

¹⁹ Les vers « Le conte fu apareilliés / Pour errer ; il s'est mervilliés / Des destriers qui sont en sa route » (*Escoufle*, vv. 8335-8337) sont traduits par « Il s'émerveilla du nombre de destriers qui faisaient partie de son escorte » (*ibid.*, p. 132). Seulement 4 des 38 occurrences du substantif « merveille » et de ses dérivés sont traduites.

²⁰ La traduction gomme de surcroît la dimension auditive qu'acquiert la merveille dans ce passage.

« Sire, car li mandés qu'il viegne
A vos parler, si le verrés,
fait la contesse, et si orrés
La **merveille** qu'il vos dira. »
vv. 7262-7265

« Seigneur, fait la comtesse à son époux,
demandez-lui de venir vous parler, vous
le verrez et vous entendrez de sa bouche
l'**histoire inouïe** qu'il vous racontera. »
(p. 115)

À l'opposé, on hésite rarement, et à juste titre, à ajouter des occurrences dans les traductions de romans plus « conventionnels » : on comprend très bien, par exemple, qu'Emmanuèle Baumgartner et Françoise Viellard aient choisi de rendre le vers où, dans le *Roman de Troie*, on lit que Briséida porte un blier « o riches huevres bien ovré » (v. 13334) par l'expression « merveilleusement brodé »²¹.

Cette lecture orientée de l'histoire du roman (médiéval) suppose aussi qu'on appréhende le merveilleux, à l'instar de Lucien Lévy-Bruhl²² et de Paul Rousset²³, comme le résultat d'une conscience primitive ou pré-moderne plutôt que comme un « jeu littéraire »²⁴, au risque de reconduire, comme Anthime Fourier, le préjugé, dangereux pour la théorie des genres médiévaux, d'une « littérature de l'enfance » : « L'homme adulte, s'il admet le surnaturel, ne le supporte qu'à dose restreinte »²⁵, écrit l'auteur du *Courant réaliste* qui suggère ainsi que le roman, bien qu'il cherche à se dépouiller du merveilleux dès ses *enfances*, n'atteindra sa pleine maturité que

²¹ Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, édités, présentés et traduits par Emmanuèle Baumgartner et François Viellard, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998, p. 283.

²² L'équation est établie dès l'« Avant-propos » de Lucien Lévy-Bruhl (*Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1963 [1931]) : « Les primitifs (au sens conventionnel que l'on donne à ce mot), tout en se distinguant fort bien du cours ordinaire des choses ce qui leur paraît surnaturel, ne l'en séparent presque jamais dans leurs représentations. Le "sens de l'impossible" leur manque. Ce que nous appellerions miracle est banal à leurs yeux, et peut souvent les émouvoir, mais difficilement les étonner [...] Bref, à en juger par ce qu'il se représente et ce qu'il craint continuellement, il semblerait que le surnaturel même fit partie pour lui de sa nature » (p. VII).

²³ Paul Rousset, « Le sens du merveilleux à l'époque féodale », *Le Moyen Âge*, vol. 62, 1956, p. 25 : « Le sens du merveilleux — c'est-à-dire la capacité de reconnaître dans les phénomènes naturels des signes annonciateurs, de deviner derrière les événements une causalité supérieure, de traduire en langage religieux une manifestation extraordinaire — est caractéristique de la mentalité et de la sensibilité commune [la mentalité du grand nombre] à l'époque féodale ». Le chroniqueur et le poète, écrit-il en conclusion, « accepte ce merveilleux sans que sa raison se révolte » (p. 37).

²⁴ « L'écriture de la merveille reste un jeu littéraire, et à ce titre présuppose une certaine distance critique, qui n'empêche pas de constater simultanément l'importance des enjeux idéologiques qui s'y rattachent » (Francis Dubost, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997, p. 475).

²⁵ Anthime Fourier, *op. cit.*, p. 489.

lorsque le surnaturel aura jeté ses derniers feux pour s'éteindre (enfin) dans la littérature plus « adulte » du XIX^e siècle.

Dès les premiers récits arthuriens *en roman*, les auteurs ont pourtant fait preuve de scepticisme à l'égard du merveilleux et ont cultivé à son égard une distance critique. Incrédule, Robert Wace dénonce dans le *Roman de Rou* la vanité des légendes bretonnes :

La [à Brocéliande] alai jo merveilles querre
Vi la forest e vi la terre
Merveilles quis, mais nes trovai,
Fol m'en revinc, fol i alai ;
Fol i alai, fol m'en revinc,
Folie quis, por fol me tinc.

Robert Wace, *Roman de Rou*, vv. 6393-6398²⁶.

Son successeur champenois a soumis le surnaturel au même traitement ironique : *Le Chevalier au Lion* n'épargne ni les merveilles chrétiennes, ni celles de Bretagne et le narrateur traite avec une défiance égale les croyances folkloriques (la cruentation, par exemple) et le savoir scientifique des lapidaires²⁷. Parce qu'ils ont interprété « l'atténuation » du surnaturel comme la preuve d'une lucidité²⁸ exceptionnelle chez des hommes qui, longtemps avant le « désenchantement du monde », auraient su distinguer le *réel* et l'*irréel*, la *nature* et la *surnature*, les tenants de la thèse réaliste ont donc failli à reconnaître la merveille comme un gage de littérarité qui repose sur un accord tacite entre l'auteur et l'auditeur/lecteur :

La secousse que la merveille fait éprouver au monde connu, à l'œkoumène du héros et à celui de l'auditeur ou du lecteur, met nécessairement la Vérité en question. En cela, la merveille met en abyme le statut ambigu de la narration, le conflit qui

²⁶ Vers auxquels font écho les regrets de Calogrenant dans *Le Chevalier au Lion* : « Ainsi alay, ainsi reving, / Au revenir pour fol me ting. » (vv. 575-576).

²⁷ Sur l'ironie dans l'œuvre de Chrétien de Troyes, voir Peter Haidu, *Æsthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968 et Francis Dubost, « Merveilleux et fantastique dans le *Chevalier au Lion* », dans Jean Dufourmet (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef-d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 47-76.

²⁸ Selon Rita Lejeune, le mérite et l'originalité de Jean Renart « fut [...] d'aborder, avec le même esprit lucide, des thèmes que ses prédécesseurs n'avaient traités que suivant des procédés de rhétorique » (*L'Œuvre de Jean Renart...*, p. 345).

déchire le lecteur ou l'auditeur devant renouveler à chaque page son *credo quia absurdum*, sa foi en l'impossible réalité de la fiction²⁹.

Accroissements du merveilleux

La réhabilitation du merveilleux supposait que soient relevés dans un premier temps les différents motifs merveilleux qui circulent *encore* dans l'autre roman médiéval et que la critique, trop souvent retenue par la question du réalisme, a tout simplement ignorés (annexe 3, tableaux I à IV). Malgré l'ironie dont les auteurs ont pu faire preuve à leur égard, ces motifs demeurent fonctionnels et se retrouvent autant dans la catégorie des personnages que dans celle des auxiliaires : là où les pucelles à la rose et à la violette déclinent le motif du « signe corporel³⁰ », la sorcière, le géant anthropophage et le dragon du *Roman de la Violette* appartiennent tous au « personnel » traditionnel du merveilleux. Quant au philtre de la duègne, s'il relève de la « séduction magique », il apparaît aussi comme un agent merveilleux qui provoque autant le désir que l'amnésie : commentant les effets du philtre sur Gérard de Nevers, le narrateur souligne d'abord « qu'ainc d'Euriäut ne li souvint » (v. 3570) et mentionne ensuite qu'il s'éprend d'Aiglente qui, tout à coup, « li resambl[e] estre biele » (v. 3573)³¹. Inaptes à provoquer l'émerveillement des protagonistes, la *terre gaste* des Îles Pertes (*Roman de la Violette*) et la vallée d'abondance (*Galeran de Bretagne*) demeurent néanmoins des lieux extraordinaires.

La lecture intertextuelle a aussi fait apparaître que les auteurs dits « réalistes » ont cherché à augmenter, à l'occasion, ce qu'on peut appeler la « teneur en merveilleux » du récit. Cette amplification peut être quantitative et se remarque

²⁹ Francis Gingras, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 29.

³⁰ Stith Thompson recense ce motif sous l'appellation « Birthmarks » (T 563) alors que le *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* suggère plutôt la dénomination « SIGNE-CORPS » : « Un signe est inscrit dans la chair d'un personnage ». Voir annexe 3, tableaux II et IV.

³¹ Le philtre condense ainsi les motifs que le *Thesaurus* recense sous les dénominations « DÉSIR-OBJET » (« Le désir est provoqué ou accentué par un agent merveilleux »), « AMNÉSIE-OBJET » (« L'amnésie est provoquée par un agent merveilleux ») et « SÉDUCTION-MAGIE » (« Une femme use de magie pour séduire un homme »). Voir annexe 3, tableau IV.

lorsque l'auteur consacre, proportionnellement, un plus grand nombre de vers qu'un de ses hypotextes à la description d'un objet, d'un être ou d'un lieu. La description des objets déposés par la médisante dans le berceau du nourrisson qu'elle s'apprête à abandonner occupe ainsi six vers dans le lai du *Fresne* (vv. 121-126) et 131 vers dans *Galeran de Bretagne* (vv. 428-559). De la même façon, la traversée sylvestre se résout en cinq vers dans le récit bref (vv. 138-142), alors que le périple de Galet occupe 138 vers dans le roman de Renaut. Les divergences statistiques entre le lai et le roman s'expliquent bien sûr par leur statut générique respectif : comme elle se propose de composer un lai (« Le lai del Freisne vus dirai », v. 1), Marie de France va à l'essentiel et *suggère* le merveilleux plus qu'elle ne le décrit. Cette discrétion a d'ailleurs amené Edgard Sienaert à proposer qu'il valait mieux appréhender le « recueil » des *Lais* comme l'ancêtre de la « nouvelle psychologique » plutôt que comme un prolongement de la tradition du conte merveilleux³². Le romancier, au contraire, peut « délayer » le conte à loisir : toutes proportions gardées, Renaut consacre en effet de plus longs développements à la description des objets et des lieux qui, tels le berceau et la vallée d'abondance, sont susceptibles d'entretenir quelque lien avec le merveilleux³³. L'amplification quantitative se traduit aussi, dans son roman, par l'augmentation du nombre d'objets déposés dans le berceau (qu'il fait passer de deux à quatre) et par l'accroissement des détails quant aux caractéristiques de la vallée merveilleuse au moment de la traversée de la forêt. De *Florence de Rome* au *Roman de la Violette*, la description des propriétés de l'auxiliaire magique (le *lorain* et le manteau) a connu une augmentation tout aussi

³² Edgard Sienaert, *Les Lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978 (voir surtout le chapitre intitulé « La réalité de l'homme », aux pages 185 à 204).

³³ Les vers consacrés à la description du berceau de Frêne occupent respectivement, dans le lai et le roman, 1,15 % et 1,64 % de la totalité des vers du récit. On remarque un déséquilibre encore plus marqué au moment de la traversée sylvestre qui occupe 0,96 % du lai du *Frêne* et 1,77 % de *Galeran de Bretagne*.

significative et passe de quatre vers dans la chanson anonyme (vv. 3632-3635) à 13 vers dans le roman de Gerbert de Montreuil (vv. 842-854)³⁴.

Dans les deux récits, cette amplification se fait en faveur du merveilleux, de sorte qu'on peut parler d'une amplification qualitative qui consiste à accroître les caractéristiques merveilleuses d'un objet ou d'un lieu. Cet accroissement peut être d'ordre sensuel : l'objet sollicite alors, en les combinant, les sens de la vue, de l'ouïe et, chose plus rare, de l'odorat : le berceau lumineux et fragrant possède à la fois des qualités visuelles et olfactives, alors que le *mantel d'ermine* d'Euriaut est orné de clochettes *invisibles* qui « rendent [...] douce note » (v. 853). Il arrive aussi que l'amplification touche à la confection de l'objet : les côtes de poisson et les plumes de phénix qui entrent dans la fabrication du berceau et de l'oreiller de Frêne, par exemple, confèrent aux objets un caractère exceptionnel. Lus à la lumière des récits dans lesquels on reconnaît plus spontanément le rôle définitoire du merveilleux, *Galeran de Bretagne* et le *Roman de la Violette* semblent donc chercher à amplifier ponctuellement le merveilleux, ne serait-ce que pour mieux procéder immédiatement à sa mise à mal.

L'augmentation de la teneur en merveilleux se traduit aussi par le recours à ce qu'il est possible de définir, en calquant la formule proposée par Roland Barthes, comme des « effets de merveilleux », équivalents des motifs indiciels (ou aveugles) et tronqués. L'amputation d'un motif merveilleux peut être interprétée autant comme un moyen de réduire l'apport du surnaturel dans le récit que comme un moyen efficace de *signifier encore* la catégorie du surnaturel (comme on a pu dire que les « détails concrets » servaient à *signifier* la catégorie du réel dans le récit réaliste³⁵). Refuser d'interpréter la merveille comme une tare qui gâche le réalisme

³⁴ De la même façon, la description du contraste entre la magnificence de la citadelle et le délabrement de la *terre gaste* est beaucoup plus détaillée dans le *Roman de la Violette* (vv. 4633-4663) que dans *Le Chevalier au Lion* (3768-3777).

³⁵ « [C]ar dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier », Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982 [1968], p. 89.

d'un récit revient à postuler que, dans un cas comme dans l'autre, la troncation du motif est une pratique *volontaire* et ne doit pas être imputée à la distraction d'un auteur qui céderait *involontairement* — voire inconsciemment — à une tradition dont il serait pétri malgré lui. L'adoption d'une telle position herméneutique invalide le type de lecture qui soutient, par exemple, que la « mauvaise humeur » du fauconnier de l'*Escoufle* « est tout à fait vraisemblable et corrobore les effets de réel d'une partie de chasse *qui serait très réaliste* sans l'épisode du cœur mangé³⁶ », dans la mesure où cette interprétation amène le lecteur à regretter la présence du motif le plus significatif et le plus productif du premier roman de Jean Renart.

Dans « l'autre roman » médiéval, ces effets de merveilleux apparaissent parfois dans les portraits des protagonistes. Les *enfances* de Guillaume de Montivilliers en offrent un bon exemple. Soulignant d'abord la beauté du nourrisson (« si jovene creature », v. 1786), le narrateur insiste ensuite sur les soins qui lui sont promulgués :

.iii. norrices ont fait entendre
 A lui norrir, qui ne font el,
 Et se sont dames de l'ostel :
 L'une l'alaite de son son lait,
 L'autre ne sueffre ne ne lait
 Ki face son berç s'ele non,
 L'autre le porte par maison,
 [Et] si le couche et si le baigne
 Quant ele veut et il le daigne
 Soffrir, sans crier et sans braire. [...]
 Et quant il fu raisons et tans
 C'on le dut sevrer, on le soivre.
 A moult grant anui s'en dessoivre
 La norrice qui l'alaitoit.

Escoufle, vv. 1788-1797 ; 1802-1805.

Pour les tenants de la thèse réaliste, l'apparition d'une figure ignorée jusque-là par le roman courtois, la nourrice, résulterait de la volonté de procéder à un traitement moins idéaliste de la vie seigneuriale en évoquant un « quotidien moins

³⁶ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 590. Nous soulignons.

euphorique³⁷ ». Appartenant au nouveau « contingent de personnages [qui] diversifie l'univers diégétique et l'enrichit de pratiques urbaines » ou domaniales³⁸, la nourrice permettrait de rendre compte des exercices domestiques réels et d'évoquer, dans ce cas précis, la dure réalité du sevrage (vv. 1800-1805)³⁹. Le partage des fonctions maternelles entre les trois nourrices n'invite-t-il pas aussi à interpréter le passage tel qu'il se présente dans l'*Escoufle* comme une nouvelle modulation de la triade des Parques antiques qui s'organise, elle aussi, selon une distribution fonctionnelle ? Évoquées dans le contexte des *enfances* Guillaume, elles s'apparentent aux fées marraines bretonnes, héritières directes de la mythologie gréco-romaine⁴⁰ qui accourent à l'annonce des naissances exceptionnelles et qui règlent, comme leurs ancêtres antiques, le destin des nouveau-nés.

À ces motifs indiciels s'ajoutent parfois des motifs tronqués, tel l'anneau vert d'Aélis auquel le narrateur attribue ouvertement « moult grant vertu » (v. 3813) en ne lui donnant cependant jamais l'occasion d'exercer le pouvoir magique dont il le dote. Dans l'*Escoufle* autant que dans *Guillaume de Dole*, la troncation du motif du sauf-conduit correspond peut-être moins à une recherche de « la "vérité" et [de] la "raison"⁴¹ » qu'à une mise à mal délibérée du surnaturel et, plus précisément, du motif tel que l'auteur de *Guillaume de Dole* a pu le retrouver dans le roman déjà « vieux » d'*Alexandre* qu'il cite aux vers 2880 et 5320⁴². On ne saurait donc regretter la présence de ces auxiliaires « potentiellement » magiques sous prétexte que, sans eux, les romans de Jean Renart seraient des récits réalistes plus « réussis ».

³⁷ *Ibid.*, p. 539.

³⁸ Voir *ibid.*, pp. 575-599 (« Les agents domaniaux »).

³⁹ *Ibid.*, p. 590 : « Les soins promulgués avec dévouement aux nourrissons permettent d'évoquer une autre réalité, celle du sevrage, aussi difficile pour l'enfant que pour la nourrice ».

⁴⁰ Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1984, p. 28 : « Quand un enfant vient au monde, on prépare un repas pour les fées qui viendront décider du destin du nouveau-né. Du bon déroulement de ce repas dépend la bienveillance des visiteuses ». L'auteur rappelle cependant que la figure de la fée marraine est plus rare dans la littérature vernaculaire (elle apparaît, entre autres, dans *Amadas et Ydoine* et dans *Escanor*).

⁴¹ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 325 : « La "vérité" et la "raison", voilà ce qu'a cherché Jean Renart ».

⁴² « Alixandre ne Percevaus / N'orent tant d'onor en un jor » (vv. 2880-2881) ; « Puis q'Alixandres fist a Tyr / le saut dont il ot tant de pris » (vv. 5320-5321).

Le motif tronqué est susceptible d'éclairer le lecteur quant à la poétique de ce romancier pour qui la merveille est dotée d'une valeur adversative. Il convient donc de lui reconnaître une valeur heuristique.

La symbolique numérique (les *trois* nourrices), autant que la frontière liquide⁴³, la réaction surprenante d'un animal⁴⁴ ou la mention d'une couleur suspecte (le vert et le blanc)⁴⁵ amorcent ainsi un jeu de pistes auquel l'auditeur/lecteur peut choisir de se laisser prendre (ou non). Au tournoi de Montargis, par exemple, Gérard de Nevers se déguise (v. 5890) d'un habit qui lui donne une allure merveilleuse : il porte des armes blanches (v. 5892) et s'enveloppe dans un « blanc dyaspre molt divers » (v. 5893). Ses compagnons d'armes ont « cotes a armer blanches » et harnachent leurs montures de poitrails (« colieres ») blancs (vv. 5900-5901). Quelques vers plus loin, le narrateur remarque que « des chevaliers qui viennent *samblent* / que chou soient angele empené » (vv. 5905-5906).

Comme le « baromètre de Flaubert » et « la petite porte de Michelet » qui ne disaient « finalement rien d'autre que [...] : *nous sommes le réel*⁴⁶ », les anneaux d'Aélis et de Guillaume de Dole, le mulot de l'*Escoufle*, l'étoffe de diapre blanche de Gérard, la rivière qui traverse Beauséjour et les nourrices de Guillaume de Montivilliers semblent dire, à leur façon, « *nous sommes le merveilleux* ». Le recours aux motifs indiciels ou tronqués permet que se produise, en quelque sorte,

⁴³ Par exemple : Aélis s'évanouit au bord d'une rivière où la retrouve un jeune homme (*Escoufle*, v. 4764) ; l'abbaye de Beauséjour est construite sur une rivière (*Galeran de Bretagne*, v. 824).

⁴⁴ À la vue du valet, le mulot se jette sur Aélis (*Escoufle*, vv. 4768-4769).

⁴⁵ Outre la pâleur des héroïnes, on peut relever la « blanche chemise » d'Aélis (*Escoufle*, v. 4471), la « blanche guymple » de Frêne (*Galeran de Bretagne*, v. 6934) et le peuplier blanc sous lequel s'évanouit Euriant (l'« aubiel », *Le Roman de la Violette*, v. 1112).

⁴⁶ Roland Barthes, art. cit., p. 89 : « le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifié ».

un *effet de merveilleux*, « fondement de *cette invraisemblance avouée*⁴⁷ » sur laquelle repose le roman médiéval depuis ses origines.

Ces effets de merveilleux se situent parfois au niveau sémantique plutôt que narratif. Ils naissent alors d'un principe de saturation qui se traduit par une augmentation soudaine des occurrences du substantif « merveille » et de ses dérivés. La saturation se remarquait déjà dans les romans de Chrétien de Troyes. Entre le début du récit de Calogrenant et l'arrivée d'Yvain chez Laudine, par exemple, prend place une capitalisation du lexique du surnaturel qui sert à refléter ce qui est en train de se produire dans la diégèse (ou ce qui, pour Calogrenant, s'est déjà produit à la fontaine de Barenton). Ainsi, là où le roman maintiendra jusqu'à la fin le rythme d'une occurrence à chaque 206 vers, la moyenne est plutôt d'une occurrence à chaque 80 vers au moment des aventures des cousins germains dans la forêt de Brocéliande. Le même phénomène se produit dans *Le Conte du Graal* : le passage qui s'étend du récit du nautonier à l'épreuve du Lit de la Merveille connaît le même type d'accroissement (on passe d'une occurrence à chaque 227 vers à une occurrence à chaque 57 vers). Si elle ne s'ajoutait pas au processus narratif, cette présence « mathématique » de la merveille n'arriverait jamais à être autre chose que « la simple indication d'une subjectivité⁴⁸ ». Les romans de Chrétien de Troyes soignent d'ailleurs l'adéquation entre le merveilleux « narratif » ou objectif (les merveilles qui se produisent à Barenton ou à la Roche Champguin) et le merveilleux sémantique ou subjectif (le lexique dont on se sert pour en rendre compte).

Les choses ne se présentent pas uniquement de cette façon dans le roman dit « réaliste ». Il arrive, certes, que certains passages maintiennent la coïncidence entre le merveilleux objectif (le *pur* merveilleux) et le merveilleux sémantique : ainsi,

⁴⁷ Nous nous permettons de détourner la formulation de Roland Barthes, qui écrivait plutôt : « il se produit un *effet de réel*, fondement de ce *vraisemblable inavoué* qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (art. cit., p. 89).

⁴⁸ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 43.

dans la description qu'elle donne de la « rose » ineffaçable qui orne le corps de sa fille, la mère recourt à deux reprises au substantif « merveille »⁴⁹ ; au moment de la découverte du berceau de Frêne, la moyenne fait un bon fulgurant et atteint la fréquence d'une occurrence à chaque 35 vers (alors qu'elle n'est ailleurs que d'une occurrence à chaque 339 vers). Comme dans les romans de Chrétien de Troyes, le texte semble donc se « resserrer » autour des champs sémantique et lexical du surnaturel qui participent ainsi à la réalisation de la topique merveilleuse.

Dans l'*Escoufle*, Jean Renart s'amuse plutôt à déplacer le procédé. Le terme et ses dérivés sont pratiquement absents de l'épisode du rapt du bijou par l'oiseau de proie — « estrange eür (v. 4512) dont on aurait pu exploiter le merveilleux en puissance⁵⁰ — et n'apparaît qu'au moment où Guillaume anticipe la réaction d'Aélis : « Moult li venra a grant merveille / De son anel que j'ai perdu » (vv. 4612-4613). En revanche, les occurrences se multiplient au moment où il joue les hommes sauvages pour le maître et ses valets qui, une fois l'émerveillement passé (« Cil s'en sont tout *esmervillié*, v. 6924), se désolent en se tenant cependant à une distance prudente de celui qui « se mesaesme / et fait honte » (v. 6943) : « Mais tous li miudres ne li pire / Ne l'ose pas a soi meesme / Rescoure » (vv. 6940-6942). La fréquence des occurrences augmente à nouveau dans le passage où le maître fauconnier, bon conteur autant que bon public, narre pour une assistance attentive le récit de la journée que lui a fait passer Guillaume⁵¹.

Toutes les occurrences de l'épisode du cœur mangé sont assumées par le narrateur de l'*Escoufle* qui y recourt soit pour rendre compte de la réaction des

⁴⁹ *Guillaume de Dole*, vv. 3363 et 3366.

⁵⁰ Il va sans dire que nous refusons de voir dans la précision quant à la couleur de l'aumônière (rouge) un détail servant à accroître le réalisme du récit, comme le laissait entendre Lydie Louison : « La seule aventure étrange réside dans le vol de l'aumônière par un milan ayant pris l'étoffe rouge pour un morceau de chair. Insistant sur la motivation de l'oiseau, cette justification s'oppose aux aventures merveilleuses que l'on est en droit d'attendre et accroît une teinte réaliste déjà suggérée par la peinture synesthésique du cadre » (*op. cit.*, pp. 253-254).

⁵¹ De la carbonisation de l'oiseau (v. 6910) au récit que fait Guillaume de ses malheurs (v. 7495), la moyenne passe d'une occurrence à chaque 240 vers à une occurrence à chaque 37 vers.

spectateurs, soit pour qualifier directement de *merveille* le comportement de Guillaume⁵². Dans la diégèse, aucune norme n'a été transgressée, si ce n'est que le comportement de Guillaume ne correspond pas à ce qu'on était en droit d'attendre d'un homme qu'on disait jusque-là *preu et gent* (v. 6586). Comme pour le récit du fauconnier, il est impossible de conclure à un merveilleux *objectif* puisque, dans l'un et l'autre cas (pour l'un et l'autre « narrateur »), on ne dépasse jamais le niveau sémantique : la merveille apparaît alors comme ce qu'on *dit* avoir *vu* (ou ce qu'on espère *entendre*). On comprend mieux, dès lors, l'important transfert de la *vue* à l'*ouïe* et de la *vue* à l'*expression* qu'ont opéré les romans de Jean Renart — et, dans une moindre mesure, ceux de Renaut et de Gerbert de Montreuil —, où on voit se multiplier les formules *oïr* et *conter* merveille⁵³.

Les modalités de l'effacement

Les personnages du roman dit « réaliste » ne sont plus spontanément enclins au surnaturel : soit ils demeurent, comme Galet et Gérard de Nevers, indifférents aux propriétés d'un lieu merveilleux (la vallée d'abondance et l'abbaye de Beauséjour pour le premier ; la *terre gaste* pour le second), soit ils affichent à l'égard de la merveille une attitude critique. Si le comte de Saint-Gilles, par exemple, accepte d'écouter la « grant merveille » que veut lui *conter* le fauconnier (*Escoufle*, v. 7093), il s'attend néanmoins à ce que ce dernier fasse la « démonstration » du caractère exceptionnel de l'aventure qu'il dit avoir vécue. Prédisposé au surnaturel⁵⁴, il écoute cependant l'exposé d'*une oreille* sceptique : « Encor, fait li cuens, ce me samble / N'oi je ci nule grant merveille » (vv. 7174-7175), avoue-t-il au terme de la description de l'homme que le conteur dit avoir rencontré. Se

⁵² « Cascune autre *merveille* est mendre / De cesti a *esmerveillier* » (vv. 6910-6911) ; « *Mervelle* est quant encor li maint / Li deus el ventre et li pensés » (vv. 6914-6915) ; « Cil s'en sont tout *esmerveillie* / Qui ne l'esgardent pas de loing » (vv. 6924-6925) ; « Fors tant [que] cascuns s'*esmerveille* / Del grant duel et de la *mervelle* » (vv. 6979-6980) ; « Et si l'ot commandé le soir / Li cuens que la *merveille* avint » (vv. 7028-7029).

⁵³ Voir *supra*, chapitre I (« Oïr dire sanz veoir »), pp. 65-77.

⁵⁴ « grant merveille oï », v. 7127.

refusant à l'interprétation surnaturelle, il conclut plutôt à la *folie* de Guillaume lorsqu'il apprend que ce dernier a mangé le cœur de l'oiseau et qu'il en a brûlé les restes et reproche en quelque sorte au maître fauconnier d'avoir mal jaugé le caractère du jeune homme : « "Or cuit gié / Que ce li fist folie faire, / Ne qu'il n'est pas de tel afaire / Com vos avés si aconté" », vv. 7190-7193. Toujours aussi incrédule, il va jusqu'à interroger le conteur quant aux possibilités matérielles de l'aventure (où et comment Guillaume a-t-il pu trouver si vite « le laigne et le fu » pour brûler le milan⁵⁵ ?), de sorte qu'au moment où son épouse prend la parole, l'hypothèse surnaturelle ne survit plus. La comtesse suggère d'abord que le jeune homme a peut-être agi par *courous* (v. 7211) et, dans un dernier sursaut d'espoir, demande à son époux de le faire venir à la cour de façon à obtenir un témoignage de première main :

Sire, car li mandés qu'il viegne
A vos parler, si le verrés,
Fait la contesse, et si orrés
La merveille qu'il vos dira
Escoufle, vv. 7262-7265.

La distance est plus clairement ironique dans *Guillaume de Dole*. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer qu'à une époque où la littérature s'ouvre à la ville⁵⁶, le personnage le plus naïf de *Guillaume de Dole* est un personnage-type du roman *de cour* : le sénéchal est plus prédisposé à porter foi au surnaturel que le bourgeois et le valet qui, eux, savent garder une « saine » distance critique par rapport aux objets « qu'on dit » merveilleux (*Guillaume de Dole*, vv. 1839-1840). Le second roman de Jean Renart oppose d'ailleurs clairement, en recourant à des reprises lexicales, la crédulité du sénéchal et les talents de comédien du valet qui

⁵⁵ « Ou ot il si tost apresté / Le laigne et le fu dont il l'arst ? » (vv. 7194-7195)

⁵⁶ Cette ouverture semble d'ailleurs caractériser d'abord le Nord-est de la France (en Artois et en Picardie). Voir Marie Ungureanu, *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoise d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Mémoires de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais, t. VIII, 1956 ; Roger Berger, *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle*, Arras, Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981 et Gabriel Bianciotto, « Le fabliau et la ville », *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Cologne, Böhlau, 1981, pp. 43-65.

arrive à se jouer de lui en lui remettant quelques objets (une broche, un anneau, une ceinture et une aumônière) qui provoquent son émerveillement et son ébahissement :

le sénéchal :

*Mout en est d'estrane manière
Esbahiz et mout s'en mervelle
Se c'est miracles ou mervelle
Que li est de lui souvenu.*

Guillaume de Dole, vv. 4413 -4416

le vallés :

*Mout en sot bien venir a chief [le vallet]
De la mençonge dire et faindre [...]
Cil en fist lués un fol baail
Por ce qu'il ot talant de rire*

Guillaume de Dole, vv. 4421-4422 ; 4429-4430.

L'identification du sénéchal de Conrad à celui d'Arthur à laquelle procède le narrateur (vv. 3163-3164) et que vient conforter la mention du bouclier aux « armes Keu le seneschal » (v. 3160) qu'arbore le traître de *Guillaume de Dole* tend à suggérer qu'il s'agissait peut-être, tout compte fait, d'une histoire d'arroseur arrosé : autrefois reconnu pour sa langue *enuieuse*⁵⁷, le sénéchal, médusé par ce qu'il *croit être* une merveille, se tait enfin.

Mieux que nul autre, Jean Renart a su reconnaître la merveille pour ce qu'elle est : dans l'*Escoufle* autant que dans *Guillaume de Dole*, les jeux intradiégétiques et métadiégétiques⁵⁸ servent à désigner le merveilleux comme un simple prétexte à la narration. À l'image du romancier, les différents personnages-narrateurs fabriquent — ou, comme l'empereur Conrad dans *Guillaume de Dole*, veillent à la fabrication — de récits merveilleux faits sur mesure pour un auditoire dont la lucidité se traduit parfois en un scepticisme qui ralentit la course du récit (l'*Escoufle*) mais qui n'invalide jamais pour autant le pacte conclu entre « l'auteur » et son

⁵⁷ Voir, par exemple, *Le Chevalier au Lion*, v. 114 (« Avés vous souvent dit anui ») et *Le Conte du Graal*, v. 1241 (« Par vostre langue l'enuieuse »).

⁵⁸ « « Le préfixe *méta-* connote évidemment ici, comme dans "métalangage", le passage au second degré : le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second » (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 239).

auditeur/lecteur duquel on exige, le temps d'un récit, une foi en l'impossible : « Nel tenez mie a faule », demande Jouglet à Conrad (v. 657) et « ne quidiés mie / que ce soit borde ne losenge » (*Escoufle*, vv. 7458-7459), prévient Guillaume de Montivilliers, qu'on écoute d'ailleurs « a grant merveille » (v. 7495). Conscient que les chevaliers-chasseurs exagèrent les exploits réalisés dans la forêt où il est allé les perdre le matin même, l'empereur Conrad s'amuse néanmoins aux mensonges qu'ils débitent⁵⁹, alors que les personnages qui se refusent au jeu de la merveille se retirent — sans toutefois chercher à contredire les hâbleurs — et retournent se distraire sous les tentes :

Que que l'empereres demande
A ses veneors des noveles,
Cez dames et cez damoiseles
S'en revont as tentes deduire,
Et cil qui ne voelent ciaux nuire
Qui recontoient lor mençonges.
Guillaume de Dole, vv. 451-456.

Si Jean Renart a été plus lucide que ses prédécesseurs comme le laissent parfois entendre les tenants de la thèse réaliste, le « surplus de conscience » dont il a fait preuve touche moins au surnaturel — à l'égard duquel les auteurs entretenaient déjà une « conscience critique » — qu'à sa pratique romanesque. Cette conscience de l'*artifex*⁶⁰ tend à redéfinir la merveille comme un *artifice* garant de la littérarité d'une œuvre dont la bonne marche repose sur un pacte « de lecture ». Elle est aussi caractéristique d'une écriture qui, non contente de *démonter* les mécanismes des textes-cibles⁶¹, arrive à en *démontrer* le fonctionnement : la parodie.

Pour qu'il y ait parodie, il doit d'abord y avoir filiation : l'hypertextualité présuppose toujours une intertextualité. L'intertexte peut être convoqué plus ou moins directement, en recourant à des procédés qui s'ordonnent selon une échelle de

⁵⁹ « Il se rit de ce qu'il mentoient » (*Guillaume de Dole*, v. 459).

⁶⁰ « Non point se perdre dans l'art », écrivait Marc-René Jung, « non point le prendre pour de la réalité, mais être conscient de l'artifice — et de l'*artifex* » (« L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romania*, t. 101, 1980, p. 49).

⁶¹ Claude Reichler, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 127.

degrés qui va de la citation directe et transparente à l'emprunt déguisé et opaque. Dans la mesure où tout texte littéraire est, comme on s'accorde à le reconnaître depuis les travaux de Julia Kristeva, un espace où « plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent⁶² » et qu'il est, par conséquent, *toujours déjà* une intertextualité⁶³, il va de soi que l'écriture intertextuelle — et, par conséquent, hypertextuelle — est une pratique dialogique. Les différentes définitions opérationnelles qu'on en a proposées insistent bien sur ce processus « en deux temps » qui préside à l'intertextualité (et, plus largement, à l'écriture poétique) : « acte de la réminiscence » et « acte de la sommation » (Julia Kristeva, 1962⁶⁴), « emprunt et dérision » (Claude Abastado, 1976⁶⁵), « emprunt et greffe » (Antoine Compagnon, 1979⁶⁶), « modèle et variation » (Paul Zumthor, 1981⁶⁷) et « *surface and background* » (« bitextual synthesis », Linda Hutcheon, 1985⁶⁸). Dans *Le Mirage des sources*, Roger Dragonetti introduit une brisure et propose un résumé tripartite de l'écriture poétique (dont les étapes se refléteraient, dans l'*Escoufle*, dans

⁶² Julia Kristeva, « Le texte clos », dans *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, p. 52. Évidemment, ce « dialogisme » prend sa source chez Mikhaïl Bakhtine (citons par exemple, parmi une importante bibliographie, cet extrait tiré de la *Poétique de Dostoïevski* : L'objet essentiel de notre étude, la vedette pourrait-on dire, sera le *mot à deux voix* (bivocal) qui naît inmanquablement lors de l'échange dialogique [...] Malgré des différences notables, tous ces phénomènes [translinguistiques] ont un trait commun : leur mot a une double orientation — vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers un autre *mot*, vers le *discours* d'autrui » (traduction Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970, pp. 256-257).

⁶³ Voir, par exemple, Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 52 : « nous définissons *le texte* comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques [...] il est une permutation de textes, une intertextualité » ; Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 9 : « Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète ».

⁶⁴ « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n° 29, 1967, p. 58 : « Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes ; toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus, de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture) ».

⁶⁵ Claude Abastado, « Situation de la parodie », dans *Cahiers du 20^e siècle. La Parodie*, n° 6, 1976.

⁶⁶ Antoine Compagnon, *op. cit.*

⁶⁷ Paul Zumthor, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, 41, 1981, p. 8-16.

⁶⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, London, Methuen, 1985.

le jeu de Guillaume et Aélis⁶⁹) : l'« imitation du modèle », la « spoliation de la source » et la « réinvention ».

Comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer, ce dynamisme se remarque aussi dans la composante générique :

Dans le cas de la composante générique [...] on doit dire que *tout* texte n'est jamais (sauf exceptions rarissimes) la simple réduplication du modèle générique constitué par la classe de textes (supposés antérieurs) dans la lignée desquels il se situe. Au contraire, pour tout texte en gestation le modèle générique est un « matériel » parmi d'autres sur lequel il « travaille ». C'est ce que j'ai appelé [...] l'aspect dynamique de la genericité en tant que fonction textuelle. C'est aspect dynamique est aussi responsable de l'importance de la dimension temporelle de la genericité, son historicité⁷⁰.

Là où le théoricien des genres fournit l'image de la « lignée », Iouri Tynianov suggérait plutôt, dans un article paru en 1920, de parler de *filiation*. Dans le texte parodique — « phase négative d'une dialectique⁷¹ » —, cette filiation ne peut être « figurée comme une ligne droite⁷² » et suppose plutôt une dynamique entre la « déconstruction » et la « reconstruction », où « les procédés anciens sont à la fois assimilés, récusés comme tels et investis d'une "fonction constructive" dans un nouveau système littéraire⁷³ ».

L'importante intertextualité dont sont truffés les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil vient prouver qu'ils ne sont pas ces « fils de personne » comme le souhaiterait Rita Lejeune. Pour l'auteur de *L'Œuvre de Jean Renart*, la valeur de l'*Escoufle*, du *Lai de l'Ombre* et de *Guillaume de Dole* tient à « l'originalité⁷⁴ » de leur auteur qui serait parvenu à créer *ex nihilo* un nouveau type

⁶⁹ Roger Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 87-90 : *imitation du modèle* — Guillaume et Aélis *imitent* le comportement de leurs parents jusqu'à la mort du comte Richard ; *spoliation de la source* — après le décès du père de Guillaume, les protagonistes « rompent » avec le passé : Aélis va vers Rouen, Guillaume, vers Rome ; *réinvention* — elle prend place à partir du moment où les personnages sont revenus à un « degré zéro » : Guillaume, par exemple, n'est plus qu'un simple *vallés*.

⁷⁰ Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre », dans Gérard Genette (*et al.*), *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986 [1983], p. 196.

⁷¹ Claude Abastado, art. cit., p. 34.

⁷² *Idem*

⁷³ Iouri Tynianov, « Destruction, parodie » [1919], *Change*, n° 2, 1969, p. 67.

⁷⁴ Rita Lejeune, *op. cit.*, p. 8 : « Car si l'on devait caractériser d'un mot le génie de Jean Renart *par rapport à ses contemporains*, c'est d'originalité qu'il faudrait parler, d'une originalité malicieuse,

de roman qui ne doit plus rien à ceux de Chrétien de Troyes : « Et sa révolution, [Jean Renart] la fit d'un plein coup, sans hésitation, sans défaillance⁷⁵ ». À l'inverse, Renaut est sévèrement critiqué et la valeur littéraire de *Galeran de Bretagne* est mise en doute précisément parce qu'on y remarque une influence trop importante des romanciers antérieurs (et, plus précisément, de l'auteur champenois). Citant Lucien Foulet qui « a fort justement » soutenu que Chrétien de Troyes « n'a guère exercé d'influence sur Jean Renart »⁷⁶, la critique liégeoise remarque ensuite, avec Maurice Wilmotte, « la véritable emprise du génie de Chrétien sur les situations et le style de *Galeran* ». La suite de l'ouvrage montre bien que cette tendance à l'imitation et à la « continuité dans le traditionnel⁷⁷ » joue en défaveur de Renaut : dans *Galeran de Bretagne* autant que dans les romans de Chrétien de Troyes, par exemple, les descriptions sont des « thèmes inépuisables de rhétorique sans intérêt » où les auteurs se « compla[isent] dans le maniérisme des répétitions⁷⁸ », alors que l'art de la description de Jean Renart est « tout moderne, très juste et très profond » puisque « les traits descriptifs commencent, timidement encore, à renouveler des situations, à préciser la psychologie »⁷⁹. Plus nuancée, Lydie Louison reconnaît que les romans arthuriens en vers « constituent le fondement indispensable à tout romancier du XIII^e siècle⁸⁰ ».

Curieusement, cette façon qu'a Rita Lejeune de juger d'une œuvre à partir de son degré de fidélité (ou d'infidélité) aux modèles préexistants n'est pas tout à fait

faite d'un amour débordant de la vie et de ses joies et qui s'oppose, à coup sûr, à l'élégante mondanité et au lyrisme ordonné de Chrétien et de ses successeurs » (nous soulignons).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 332.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 289-290.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 287.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 312.

⁸⁰ Lydie Louison, p. 738. La « volonté de démystification » qu'elle reconnaît par exemple à certains romans arthuriens du XIII^e siècle (*Hunbaut*, *Le Chevalier à l'épée*, *La Demoiselle à la mule*, *Meraugis de Portlesguez* et *L'Âtre périlleux*) est cependant encore une fois à mettre en relation avec le désir de critiquer « une tradition romanesque fermée à la réalité, cette dernière n'y trouvant sa place que sublimée, dotée d'une fonction symbolique ou subordonnée à un projet fantastique » (p. 170).

étrangère à la manière dont la théorie des genres invite à appréhender le texte parodique, soit en mesurant l'écart entre le texte source et le texte-cible. La lecture à laquelle procède Rita Lejeune confisque cependant aux romans dits « réalistes » leur volonté contestataire et en fait des romans sans ascendants réels résultant d'une « génération spontanée ». Ces auteurs ont pourtant revendiqué une certaine *filiation*, ne serait-ce que par les mentions explicites des textes narratifs antérieurs qui apparaissent, avec une fréquence inégalée, dans les comparaisons hyperboliques ou laudatives. Leur identité romanesque s'est cependant construite dans *l'adversité*, ce que les copistes du Moyen Âge semblent avoir mieux compris que les lecteurs modernes, comme tend à le faire apparaître la prise en compte du contexte codicologique⁸¹.

Les travaux récents de Francis Gingras sur le manuscrit de Chantilly (Condé 472)⁸² sont parvenus à montrer que « la mise en recueil » pouvait être l'occasion pour « des scribes de toute évidence parfaitement conscients du ludisme des textes qu'ils recopiaient » de « mettre en regard ce que l'on appellerait, en termes genettiens, le texte parodique et sa source hypotextuelle⁸³ ». Les romans de Jean Renart et de Gerbert de Montreuil fournissent une preuve supplémentaire de la productivité d'une lecture « en contexte » des romans du Moyen Âge⁸⁴. Malgré

⁸¹ À un point tel que comme l'organisation « générique » du manuscrit *C* du *Roman de la Violette* ne va pas de soi — si ce n'est que le *Dit de la Panthère*, comme le *Roman de la Violette*, insère des pièces lyriques —, le copiste joue avec les textes de façon à les doter d'une uniformité absente au départ. Voir *supra*, chapitre 1, pp. 73 à 75.

⁸² Manuscrit dont Alexandre Micha et Lori Walters avaient déjà souligné l'organisation exceptionnelle. Voir Alexandre Micha, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1939, p. 271 et Lori Walters, « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly Manuscript 472 », *Neophilologus*, n° 78, 1994, pp. 29-43 et « Chantilly ms. 472 as a Cyclic Work », dans Brat Besamusca et al. (dir), *Cyclification : the Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Academy of Arts and Sciences, 1992, pp. 135-139.

⁸³ Francis Gingras, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472), *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 15.

⁸⁴ Keith Busby, *Codex and Context : Reading Old French Narrative in Manuscripts*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 2002.

l'embryon d'ordonnancement générique qu'on peut y déceler⁸⁵, le manuscrit BnF fr 1553 constitue un volume « trop » composite pour tenter de lui trouver une cohérence qui ne pourrait être que très artificielle. En revanche, le manuscrit BnF fr 1374 fait se côtoyer le *Roman de la Violette* et l'un de ses hypotextes principaux, le *Cligès* de Chrétien de Troyes, alors que celui du Vatican (Reg. Lat. 1725) met en regard des romans « canoniques » (*Le Chevalier de la Charrette* et *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes) et parodiques (*Guillaume de Dole* et *Meraugis de Portesgueiz*), dont le scribe soigne l'agencement en recopiant d'abord les textes auxquels Jean Renart et Raoul de Houdenc ont pu emprunter les différents thèmes et motifs qu'ils entendaient réécrire⁸⁶. L'unique manuscrit de l'*Escoufle* (Arsenal 6565) inclut quant à lui le roman de *Guillaume de Palerne*. Sensible aux ressemblances entre les idylles respectives des deux couples d'enfants, le scribe a aussi effectué un regroupement thématique grâce auquel le loup-garou (*Guillaume de Parlerne*) trouve une modulation parodique dans l'épisode de l'ensauvagement temporaire de Guillaume (*Escoufle*). Responsable du portrait peu flatteur de Guillaume, l'écriture parodique est aussi coupable des maux de la merveille, qu'elle désamorce en déclinant quatre procédés distincts : la condensation, le déplacement, l'inversion et la réduction.

Condensation et déplacement

⁸⁵ Les scribes semblent avoir cherché à regrouper (quoique très imparfaitement) en des sortes d'îlots les différents genres. Par exemple, ils ont réuni des récits hagiographiques aux folios 254r à 284v (*De Saint Brandainne le moine* ; *Li enseignements des sains lius d'Outremer* ; *De Marie et de Marthe* ; *Les Anfances Notre Dame et de Jhesu* ; *De Adam et Eve feme* ; *De saint Anne qui eut trois barons*). Ils font ensuite se succéder quatre romans (aux folios 286r à 365r) : *Le Roman de la Violette*, *Le Roman de Wistasse le moine*, *Le roman des sept sages de Rome* et *le Roman de Mahomet*. On remarque ensuite un nouveau groupe de textes hagiographiques : *La Vie de Vespasien*, *La Vie de saint Alexis* (rédaction interpolée du XII^e siècle), *la Vie de sainte Agnès, Si comme Pylates...* et *la Vie de saint Jehan Paulus*. Après le *Roman de Fergus* (f^o 438ra-482r), vient une série de récits brefs (des lais [à forte tonalité ludique] autant que des fabliaux) : *Le Lai de l'épine*, *Li Flous d'amours*, *Le Lai d'Ignauré*, *De Dant Constant de Hamiel*, *Le Lai de l'ombre*, *Le Lai de Courtois*, *Li Lais de dame Aubrée*, *Le Vilain au buffet*, *Le Meunier d'Arleux*, *Dou Priestre c'om porte*, *le Dit des vilains* et *li Lai dou vrai chiment d'amours*.

⁸⁶ Voir Francis Gingras, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1425 », *Babel*, 16, 2007 (à paraître).

Le terme « condensation » doit d'abord être entendu dans une acception proche de celle qu'on lui reconnaît depuis les travaux de Sigmund Freud. Définie comme un mécanisme fondamental du travail du rêve (*L'Interprétation des rêves*, 1900) et, quelques années plus tard, comme un élément essentiel de la technique du trait d'esprit (*Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, 1905), la condensation apparaît entre autres comme le résultat d'une « force de compression⁸⁷ » qui permet à divers éléments de fusionner et de former une unité composite. « La condensation », rappellent Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis dans le *Vocabulaire de la psychanalyse*, « ne doit pas pour autant être assimilée à un résumé⁸⁸ » qui subsumerait les différentes « significations latentes » desquelles dérive « l'élément manifeste »⁸⁹. Par exemple, le mot composite « famillionnaire » — que Sigmund Freud emprunte à Gerardus Heymans — peut être décrit « comme un mélange » (une « synthèse », écrit-il plus loin) « incompréhensible en lui-même »⁹⁰ où se laissent encore entendre les deux éléments qui le composent : « familial » et « millionnaire ». De la même façon, dans *Cléopold*, on entend encore le nom du souverain Léopold II de Belgique et, de surcroît, celui d'une certaine Cléo (de Mérode) dont les « attaches avec le souverain », rappelle Sigmund Freud, « étaient alors de notoriété publique⁹¹ ».

Le vocable retrouve son acception première (*abréger, comprimer*) dans les travaux de Gérard Genette. L'auteur de *Palimpsestes* range la condensation dans la catégorie des transpositions « en principe (et en intention) purement *formelles* » qui,

⁸⁷ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient*, traduction Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1930 [1905] p. 30.

⁸⁸ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », 1984 [1967], p. 89.

⁸⁹ « La condensation ne doit pas pour autant être assimilée à un résumé : si chaque élément manifeste est déterminé par plusieurs significations latentes, inversement chacune de celles-ci peut se retrouver en plusieurs éléments ; d'autre part, l'élément manifeste ne représente pas sous un même rapport chacune des significations dont il dérive, de sorte qu'il ne les subsume pas comme le ferait un concept » (*idem*).

⁹⁰ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 31.

⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

comme la traduction ou le résumé, « ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée »⁹². La condensation suppose cependant inévitablement une interprétation, fût-elle involontaire : « Dis-moi comment tu résumes, je saurai comment tu interprètes »⁹³, conclut Gérard Genette à propos du résumé de la *Chartreuse de Parme* que fait paraître Balzac dans la *Revue parisienne* en 1840. Condenser un texte revient donc à le contracter de façon à en fournir un abrégé, un résumé ou un sommaire⁹⁴ où la transposition thématique (la transposition de *sens*), sans être ni « officielle »⁹⁵ ni désirée, n'en reste pas moins manifeste. Reprenant la terminologie de l'auteur de *Palimpsestes*, Jean-Charles Huchet a ainsi pu parler à propos de l'*Énéas* d'une adaptation (d'une *interprétation*) qui condense, ponctuellement, l'*Énéide* de Virgile :

Le travail de l'auteur médiéval a aussi porté sur la trame narrative qui a subi, par endroits, une condensation drastique [...] Ainsi, les trois mille premiers vers de l'*Énéas* constituent une synthèse des six premiers chants du poème latin⁹⁶.

« Soucieux « de réinstaurer l'homme dans une autre demeure que celle de ses prédécesseurs »⁹⁷, les premiers romanciers ne se contentent donc jamais d'une simple traduction littérale et font subir de nombreuses modifications à leurs sources qu'ils *adaptent* tantôt en les glosant (en les *amplifiant*), tantôt en les condensant. L'amplification et la condensation apparaissent ainsi comme des traits constitutifs du genre romanesque à sa naissance.

Transposé au (micro) niveau des motifs et de leurs réécritures, le terme recouvre les deux acceptions : la condensation est à la fois une *fusion* des différentes

⁹² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 293.

⁹³ *Ibid.*, p. 349.

⁹⁴ Voir *ibid.*, pp. 342-364. La forme la plus fréquente de la condensation serait le résumé (voir p. 342).

⁹⁵ Contrairement aux transpositions « délibérément *thématiques*, où la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos », les transpositions *formelles* (l'abrégé ou le résumé, par exemple) ne « touchent au sens que par accident » (*ibid.*, p. 293), « aucune réduction, n'étant jamais simple réduction », écrit-il plus loin (*ibid.*, p. 349).

⁹⁶ Jean-Charles Huchet, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 15.

⁹⁷ Michel Stanesco et Michel Zink, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 10.

déclinaisons qu'on a pu proposer d'un même motif et un *condensé* de sa généalogie. Entendue au sens de « fusion », elle apparaît comme une modalité de l'amplification qualitative : si elle ne participe pas systématiquement à l'accroissement de la teneur en merveilleux, elle sert néanmoins à souligner le caractère exceptionnel d'un être, d'un objet ou d'un lieu. Dans *Galeran de Bretagne*, l'oreiller de Frêne résulte de la condensation de diverses étoffes dont il emprunte les propriétés. Comme le manteau et le coussin de Camille, la doublure du manteau de Briséida et l'oreiller de Mélior, l'oreiller de la jumelle est composé de phanère exceptionnel : garni de plumes de phénix — oiseau dont le narrateur souligne la singularité⁹⁸ —, sa couleur *decevans* rappelle à la fois le palefroi au pelage multicolore de l'Amazone (*Énéas*, vv. 4134-4155) et la *pene* d'Érec faite de fourrure de « barbioletes » (*Érec et Énide*, vv. 6786-6795). Semblable à la tunique polychrome de Briséida, l'oreiller est d'une couleur insaisissable⁹⁹ et présente de rares propriétés aromatiques (*Roman de Troie*, vv. 13392-13393 et *Galeran de Bretagne*, vv. 469-473). La condensation se fait de toute évidence en faveur du surnaturel, de sorte que le coussin composite de Frêne — dont ne soufflait mot Marie de France — est *plus merveilleux* que tous les oreillers, voire que toutes les étoffes, qu'on a pu répertorier dans les récits antérieurs.

La condensation permet aussi aux auteurs de rappeler, parfois très indirectement, l'ascendance d'un motif de façon à revendiquer ou à récuser une certaine filiation. Elle témoigne ainsi d'une tendance à l'économie que lui reconnaissait déjà Sigmund Freud¹⁰⁰ et que lui attribue encore Gérard Genette lorsqu'il range le procédé dans la catégorie de la transposition « quantitative ». La

⁹⁸ « C'est ung oysel par qui ja nis / N'est fait que d'un seul, ce me semble, / *Car estre n'en puet q'un ensemble* », *Galeran de Bretagne*, vv. 466-468.

⁹⁹ Lydie Louison fait remarquer à juste titre que « la couleur insaisissable de l'oreiller, composée de sept teintes, reprend les *set colors* de l'étoffe extraordinaire avec laquelle fut confectionné le manteau de Briséida » (*op. cit.*, p. 691).

¹⁰⁰ « Il est possible que toute technique de l'esprit comporte une tendance à économiser les matériaux expressifs » (*op. cit.*, p. 69).

description de l'épée de Galeran de Bretagne, par exemple, retrace en sept vers la généalogie de l'épée à « estranges renges », du *Conte du Graal* — où elle apparaît pour la première fois — à la *Queste del saint Graal*. Le procédé conserve cette même efficacité dans le *Roman de la Violette*, où le philtre qui est servi à Gérard de Nevers résulte de la fusion du breuvage tel qu'il apparaissait dans les romans de *Tristan* et dans la réponse hypertextuelle qu'en a fournie Chrétien de Troyes avec son anti-Tristan (ou son néo-Tristan), le roman de *Cligès*¹⁰¹.

Dans *Galeran de Bretagne*, les renvois intertextuels provoquent aussi un réaménagement au niveau sémantique : lorsqu'un motif (ou un *topos*) condense différents récits-occurrences où le merveilleux est plus attendu, le vocabulaire du surnaturel (le substantif « merveille » et ses dérivés) n'a plus à jouer le rôle catalyseur qu'il conserve par ailleurs. La description du biau doublé d'hermine de Briséida dans le *Roman de Troie*, par exemple, recourait au lexique conventionnel pour appuyer l'interprétation en faveur du surnaturel : confectionnée par des enchanteurs indiens qui l'ont tissée « par nigromance e par merveille » (v. 13343), l'étoffe est clairement un facteur d'étonnement pour qui peut la contempler : « Ainc nus nel vit n'eüst merveille / Qui est qui tiel chose apareile » (vv. 13357-13358). Les occurrences de l'adverbe et du substantif servent à induire ou à conforter la lecture « merveilleuse » que viennent appuyer les renvois attendus aux « enchanteors » (v. 13342), à leur origine géographique (« Inde la Superior », v. 13341), à l'art de « nigromance » (v. 13343) et au propriétaire du tissu (le devin Calcas). Dans *Galeran de Bretagne*, le substantif « merveille » et ses dérivés sont maintenus dans la description du tissu de Dame Gente (« Tissue par merveilleux art », v. 518 ; « Toutes merveilles y avient », v. 549) mais en revanche, disparaissent de la réécriture que propose l'auteur de la tunique de Briséida aux vers 428 à 473.

¹⁰¹ S'il condense différents hypotextes, nous avons vu qu'il condense aussi différents motifs. Voir *supra*, note 31.

De la même façon, l'épée qui est remise au héros éponyme n'a plus à arborer, comme l'épée « as estranges renges¹⁰² » de la *Queste del saint Graal*, l'inscription « Je suis merveille a veoir et a conoistre¹⁰³ ». Les jeux intertextuels (les mentions de Calydon et de Babylone, les inscriptions qui ornent l'épée et la rime entre « renges » et « estranges »¹⁰⁴) rendent le merveilleux sémantique superflu et parviennent, à eux seuls, à « attire[r] l'attention du lecteur et [à] lui indiquer la possible présence du surnaturel¹⁰⁵ ». Les nombreux renvois à des récits fertiles en merveilles semblent donc pouvoir assumer la fonction d'induction autrefois dévolue au champ lexical du surnaturel, de sorte que dans le roman de Renaut l'intertextualité semble suffire à l'accroissement du potentiel merveilleux d'un objet devenu extraordinaire *par filiation*. Les différents intertextes qui sont soumis à la condensation se substituent donc au vocabulaire du surnaturel et deviennent eux-mêmes des indices de merveilleux.

L'épée du jeune seigneur de Salamine dans *Le Roman de la Violette* vient cependant rappeler que la parodie ne peut se contenter de la simple condensation d'éléments empruntés à des sources variées et qu'elle naît surtout, conformément à la dynamique freudienne, d'une succession de déplacements importants. Si l'épée que brandit Gérard de Nevers est un motif composite qui condense à la fois « l'épée au perron » et « l'épée jetée au lac », elle résulte surtout du déplacement des motifs que l'auteur emprunte aux récents développements en prose de la légende arthurienne. Alors que la condensation demeure accessoire et constitue une sorte de « plus-value », le déplacement apparaît au contraire comme le moteur d'une écriture qui entend chanter « à côté » ou « le long de ». Comme l'a montré Patricia Eichel-Lojkine à propos d'un certain nombre d'œuvres de la Renaissance, la parodie est

¹⁰² *La Queste del saint Graal*, édition Albert Pauphilet, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1999 [1923], p. 227. ll. 27-28.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 202, ll. 23-33 et p. 203, ll. 5-8.

¹⁰⁴ « Moult bien ouvrés a belles renges / Donne au Breton, voiant estranges », vv. 4717-4718.

¹⁰⁵ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 43.

une pratique « de l'excentricité » — à la fois *excentrique* et *excentrée* — qui « fonctionne précisément par placement et déplacement, par mise au centre et décentrement¹⁰⁶ ».

Dans le roman dit « réaliste », le déplacement se situe parfois au niveau stylistique : la *table ronde* se fait alors *lande reonde* (*Galeran de Bretagne*, v. 5642) et la *fin'amors, fin anuit* (*Roman de la Violette*, v. 4141), formules inversées qui se posent en quelque sorte comme des « micro-pastiches », pratique stylistique extrêmement rare dans le corpus narratif en langue vulgaire. Lorsque la cible est plutôt un motif, la parodie remplit deux fonctions distinctes et récurrentes, l'inversion et la réduction, que déclinent différentes modalités : l'exagération, la banalisation et la rationalisation.

L'inversion

Procédé attendu de l'écriture parodique, l'inversion est avant tout une figure de rhétorique que Pierre Fontanier, par exemple, définissait comme une des *espèces* du *genre* de l'hyperbate :

L'Inversion, que l'on appelle quelque fois Hyperbate, mais qui n'est qu'une des espèces dont l'Hyperbate est le genre, consiste dans un arrangement de mots renversé ou inverse, relativement à l'ordre où les idées se succèdent dans l'analyse de la pensée¹⁰⁷.

Employée davantage par les poètes que par les « prosateurs », remarque Fontanier à la suite de Jean-François Laharpe, qu'il cite, elle affecte l'ordre des mots, tout comme la suppression (l'ellipse ou le zeugme) et l'addition (l'apposition ou le pléonasme). L'exemple, devenu canonique, que fournit l'auteur du *Traité général des figures du discours* est emprunté à Boileau. Après avoir cité un vers de la première satire (« D'une robe à longs plis balayer le barreau »), le théoricien des tropes s'interroge immédiatement quant à la *nature* du procédé : « mais l'*Inversion*

¹⁰⁶ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 19.

¹⁰⁷ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 284.

est-elle vicieuse, est-elle contraire au génie ou à l'usage de notre langue¹⁰⁸ ? », demande-t-il, en s'empressant aussitôt de répondre qu'inspirée par « le goût [...], elle ne saurait être plus élégante, plus poétique »¹⁰⁹. La question de l'intention, qui n'était que pure rhétorique chez Fontanier, mérite d'être posée à propos de l'inversion parodique (qui, contrairement au trope, n'a pas à se cantonner au style). Conscients que l'*inversio* n'est jamais tout à fait étrangère à la *perversio*, les parodistes en ont fait un usage « vicieux »¹¹⁰. Ils ont bien compris que la *senestre* voie est désormais la *bonne* voie à suivre et ont saisi à maintes reprises l'occasion de pervertir, en les inversant, les motifs auxquels ont pu recourir les *vieux* auteurs.

Les travaux portant sur la parodie ont déjà montré quels liens entretiennent l'écriture hypertextuelle avec l'inversion, que module d'une certaine façon le renversement carnavalesque tel que l'a défini Mikhaïl Bakhtine. Marquée par « la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire" », la langue carnavalesque privilégie les « permutations constantes du haut et du bas, de la face et du derrière » dans le portrait qu'elle dresse d'« un monde à l'envers »¹¹¹. Le procédé réapparaît dans l'ouvrage que Dennis H. Green consacre à l'ironie dans le roman médiéval. L'auteur y distingue l'ironie d'inversion (*irony of inversion*) et l'ironie de divergence. Il y a inversion lorsque, comme dans les différentes *ramposnes* du sénéchal Keu, le « sens profond » (ou « caché ») s'oppose au « sens apparent ». Le terme recouvre dès lors l'acception que lui reconnaissent les dictionnaires usuels (l'antiphrase) : il s'agit pour Keu, par exemple, de « dire le contraire de ce

¹⁰⁸ *Idem*

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ « Pervertir » consistant précisément, en latin chrétien, « à fausser le sens, et plus particulièrement, le sens de l'Écriture » (Francis Gingras, « Thomas et les lecteurs pervers : le roman de *Tristan* et la subversion de la courtoisie », Actes du Colloque *Esprit de chevalerie et littérature chevaleresque*, Taipei, Presses de l'Université Fu-Jen, 2004, p. 16). Pour un relevé historique des différentes valeurs d'emploi du terme, voir Emmanuèle Baumgartner et Robert-Léon Wagner, « "As enveisiez e as purvers". Commentaire sur les vers 3125-3129 du *Roman de Tristan* de Thomas », *Romania*, t. 88, 1967, pp. 527-537.

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 19.

[qu'il] veut faire entendre » (*Petit Robert*) à propos de Calogrenant ou d'Yvain (*Le Chevalier au Lion*, vv. 69-85 ; 588-609). Dans le discours à double entente (Green fournit l'exemple de la maladie d'amour), l'ironie repose plutôt sur la divergence dans la mesure où le sens « profond » (*l'amant pourrait mettre un terme aux souffrances de la dame*) diffère du sens apparent (*la dame exige de son époux qu'il fasse venir un médecin*) sans en constituer nécessairement le contraire¹¹². Adoptant une perspective plus pragmatique que formelle, Linda Hutcheon permute les termes de la formule de Dennis H. Green et fait de l'« inversion ironique » (*ironic inversion*) et de la « trans-contextualization » — qui consiste à reprendre les conventions du passé et à les doter d'une nouvelle signification en les *déplaçant* — les procédés caractéristiques « of all parody¹¹³ » (« its major formal operatives¹¹⁴ »).

Dans les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil, l'inversion semble résulter de ce même désir de *contre-diction* ironique qui se traduit par le *bestornement* d'un motif. Les trois romanciers se sont saisis du procédé qui atteint, en plus des motifs, les formules (l'inversion du chiasme célèbre de Marie de France¹¹⁵) et la topique. Ainsi, le *topos du monde renversé* tel que le décline le château de Vergy provoque l'inversion du *topos* du renouveau printanier. *Bestorner* les épées mystérieuses du *Merlin* de la Vulgate et de *La Mort le roi Artu* consiste simplement, dans le même roman, à inverser les gestes d'une jeune tradition par rapport à laquelle on ressent déjà le besoin de se situer : on se souvient que là où il s'agissait pour Girflet de *jeter* l'épée royale dans un lac duquel émergeait une main mystérieuse, le neveu du roi de Bagdad *repêche* la sienne d'une

¹¹² Dennis H. Green rappelle que les définitions de Donatus et d'Isidore de Séville recourent au terme *contrarium*, alors que celles de Pompéius et Aristote s'appuient sur les termes *aliud* et *alienum*. Tony Hunt fait remonter la plus ancienne description de l'ironie en ancien français au *Livre des étiques d'Aristote* (1370) : « Yronie est quant l'en dit une chose par quoy l'en veult donner a entendre le contraire » (cité dans Tony Hunt, « Irony and the rise of courtly romance », *German Life and Letters*, vol. 35, 1981, p. 98).

¹¹³ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 6.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 37.

¹¹⁵ *Galeran de Bretagne*, 2771 : « Qu'elle n'est en moy ne j'en li ».

rivière ; là où le jeune Arthur devait *retirer* l'épée du perron, celle de l'enfant qui affronte Esclamor *se fiche* en terre au premier assaut.

Gerbert de Montreuil a, plus que nul autre, privilégié l'inversion. De la même façon que les fonctions des breuvages du *Tristan* et du *Cligès* sont condensées et inversées, l'anneau qui provoque l'*amnésie* (dont avait pu tâter Lancelot au château de Rigomer) et le motif de l'objet qui procure l'*oubli d'une souffrance* trouvent un écho dans l'anneau « biaux a grant merveille » (v. 4225) d'Euriaut, qui provoque à la fois le *souvenir* et la *douleur* de son amant :

Gerars souvent l'aniel esgarde,
Los li *souvint* et se prist garde
Que chou fu Eurïaut s'amie.
On alast bien lieu et demie,
Anchois k'il se fust remüés.
D'ire et d'angoisse est tous müés
Roman de la Violette, vv. 4227-4229.

Le relevé systématique fait apparaître que l'inversion se manifeste surtout lorsqu'il y a eu, au préalable, saturation (*surabondance*) d'un motif. L'épée, l'anneau et le philtre magiques semble avoir paru surfaits et désuets aux auteurs du début du XIII^e siècle qui, pour en contrecarrer les effets dysphoriques, en ont proposé des réécritures parodiques qui apparaissent dès lors comme la seule voie de renouvellement pour ces motifs dont on devait (déjà) être saturés.

Le premier roman de Jean Renart compte ainsi un nombre très élevé de références à la légende tristanienne, qu'il condense d'ailleurs en une *ekphrasis* efficace. Reprendre une matière qui, depuis le *Cligès*, est déjà engagée dans le cycle de l'hypertextualité, suppose cependant une exploitation plus poussée de la dimension ludique, ce que permet le recours à l'inversion. La vie *apre et dure* de Tristan et Yseut dans la forêt du Morrois prend ainsi, dans l'*Escoufle*, des allures de repas champêtre plantureux. Aux vers où Bérout précisait que les amants « n'avoient ne lait ne sel » (v. 1297) répond le passage où Guillaume sort de son « irréaliste » besace une quantité tout aussi improbable de vivres.

La réduction et ses différentes modalités

La fonction la plus répandue reste cependant la réduction que déclinent deux modalités : la banalisation (par exagération) et la rationalisation. La voix du parodiste transforme l'hypotexte au prix de nombreux déplacements qui ont souvent pour effet de *réduire* la cible. « [R]éduction ludique d'une action sémiotique prestigieuse¹¹⁶ » dont elle « diminu[e] l'importance, la signification [...] pour une communauté donnée¹¹⁷ », la parodie apparaît d'abord comme une réduction de sens¹¹⁸. Une fois de plus, le procédé peut cependant être quantitatif autant que qualitatif : Gérard Genette, par exemple, envisage les différents « procès de réduction » imposés à l'hypotexte en terme de changements de *dimension* et fournit entre autres exemples l'(auto-)excision, l'(auto-)expurgation, la condensation et de la contraction stylistique¹¹⁹. Ces différents types de réduction altèrent inévitablement le sens (provoquent des « distorsions significatives¹²⁰ »), de sorte qu'il ne saurait être question, précise l'auteur de *Palimpsestes*, d'une réduction « purement quantitative » :

Mais il y a, bien entendu, plusieurs façons de réduire [...] un texte. On dirait aussi bien — ou mieux — qu'il n'en existe aucune : j'entends aucune qui soit purement quantitative au sens où des procédés mécaniques, ou autres, permettent de produire d'un objet matériel, voire d'une œuvre plastique, un « modèle réduit » (pratique courante, dont la version parisienne de la Liberté de Bartholdi peut offrir un exemple canonique¹²¹).

À la lecture de *Guillaume de Dole* et de *Galeran de Bretagne*, on est pourtant tenté d'imaginer un procédé qui s'apparente à cette impossible miniaturisation qu'évoque Gérard Genette : le berceau de Frêne et l'*ostel* du bourgeois chez qui loge

¹¹⁶ Sandra Golopentia Eretescu, « La Parodie et la feinte », dans Alain Pagès et Clive Thomson (dir.), *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989, p. 36.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ C'est en recourant à la « réduction » que Marie Brisson distingue le pastiche et la parodie : « Le pastiche s'ajoute au texte qu'il parodie (chez lui, nulle résistance au texte) ; la parodie réduit le texte qu'elle parodie (elle est résistance au texte) », « Pastiche, parodie, lecture », dans Alain Pagès et Clive Thomson (dir.), *Dire la Parodie...*, p. 73.

¹¹⁹ Voir Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 323-336.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 322.

¹²¹ *Ibid.*, p. 321.

Guillaume de Dole apparaissent en effet comme les « modèles réduits » des lits et des châteaux merveilleux « grandeur nature » tels qu'ils se retrouvaient, entre autres, dans les *Lais* de Marie de France ou les romans de Chrétien de Troyes.

La réduction peut aussi fonctionner par excision¹²². Le procédé apparaît dès lors comme l'exact contraire de l'amplification quantitative et consiste à réduire au minimum le nombre de vers consacrés à un thème : on se souvient que dans *Galeran de Bretagne*, la traversée sylvestre de Galet se réduit à trois vers et à trois verbes de mouvement : le *sergent prent chemin, erre et yst* de la forêt (vv. 785-787). L'auteur opère ainsi une réduction significative d'un thème cher au roman arthurien. Après avoir longuement insisté sur la confection particulière de l'oreiller de Frêne, le roman de Renaut amorcera la dépréciation du surnaturel en tournant « à une fin purement pratique un objet aussi merveilleux¹²³ », de sorte qu'on verra Frêne se servir de l'oreiller comme d'un appui pour sa harpe : « Si trova l'en cest oreillier / Que vous me veez cy baillier / Contre mon pix, quant harper vueil » (vv. 7197-7199).

Les variantes du *Roman de la Violette* permettent même d'envisager un autre type de réduction qui consisterait, pour le copiste, à réduire le nombre d'occurrences de « merveille » et de ses dérivés en omettant parfois les vers où ils apparaissent. S'il est impossible de trancher et de décider s'il s'agit de simples fautes de copie ou d'un souci d'atténuer un merveilleux démodé, on remarque néanmoins que le copiste du manuscrit A (1284) retranche un vers de la description du bliaut d'Euriaut (D'un bliaut ynde, croisillé / D'or, a merveilles bien taillié », vv. 816-817), alors que celui du manuscrit C (1400-1420) n'a pas jugé bon (a oublié ?) de préciser qu'après la victoire de Gérard contre Brudaligan, on exprime une joie « si grant, que c'est une merveille » (v. 4972). Le plus récent manuscrit (D, daté de la mi-

¹²² Sur l'excision et l'auto-excision voir *ibid.*, pp. 323-330.

¹²³ Faith Lyons, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965, p. 71.

XV^e siècle) compte quant à lui trois occurrences de moins que le manuscrit *A* (qui a servi de base à l'édition de Douglas Labaree Buffum) et omet les vers 3637 et 4661. Cette fois, les omissions paraissent davantage volontaires.

Le copiste semble avoir cherché à atteindre une plus grande conformité entre les propos et les réactions des personnages et le vocabulaire dont s'est servi l'auteur pour en rendre compte. Il omet ainsi le vers où Gérard, insensible jusque-là aux charmes d'Aiglente, s'exclame après l'ingestion du philtre : « Trop par est bieie a grant merveille » et celui où le narrateur précise que le chevalier « s'en va molt mervillant » à la vue de la terre *gaste*, réaction qui contredit en effet les propos qu'il tiendra un peu plus tard lorsqu'il avouera ne pas comprendre l'inquiétude de l'écuyer qui lui conseille de ne pas s'attarder sur les terres des Illes Pertes : « Je ne voi pas de coi / Nus hom se doie espoënter / Que il ne puist chi arester », vv. 4677-4679. La dernière omission prend plutôt la forme d'une coquille révélatrice : le scribe substitue l'adjectif « vermeil » au verbe « merveiller » (« Ot la fache entre vermel ; / Mais d'une chose me vermeil (*sic*) », vv. 888-889), preuve s'il en fallait que la rime entre les deux termes est convenue.

À côté de ces procédés d'excision, on remarque une tendance à réduire la fonction ou la signification d'un motif : dans *Guillaume de Dole* et le *Roman de la Violette*, le sauf-conduit ne sert plus à protéger des enchantements mais de l'ivresse et du *vergonnage*, alors que dans l'*Escoufle*, le motif du cœur mangé, autrefois lourd de sens tant pour le domaine plus vaste de l'anthropologie que pour celui, plus restreint, de l'érotique courtoise, se réduit à la consommation et à la combustion d'un volatile qui s'est substitué à la figure du rival. Il arrive aussi que la réduction ne touche qu'au thème et non au prédicat du motif¹²⁴ : Jean Renart a bien senti que

¹²⁴ Suivant la définition retenue par l'équipe du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux* : « peut être retenue comme *motif merveilleux* toute unité textuelle organisée en un couple thème/prédicat dont au moins un des termes est marqué par un contenu surnaturel ou dont la liaison prédicative crée une proposition irrecevable en regard des réalités empiriques » (Francis Gingras, « L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale* », *Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 1997, pp. 166).

le « parodieur est un réducteur » et l'épée qu'il remet au cousin de Dole ne doit plus servir qu'à trancher les tresses de Liénor (vv. 3933-3964).

Réduction et banalisation

Si les déformations que fait subir le parodiste à sa « matière première » ont pour effet de la *réduire*, cette réduction peut aussi procéder par des exagérations¹²⁵ qui tendent à banaliser un comportement ou une merveille. Abandonnée à la rivière, Aélis s'évanouit à six reprises en moins de cinquante vers et banalise ainsi, *en les imitant et en les exagérant*, les souffrances amoureuse des héroïnes de jadis (descriptions qui, comme l'a montré Dennis H. Green, recouraient déjà à l'hyperbole¹²⁶). Dans le même roman, les malheurs de Guillaume viennent de ce que, croyant peut-être rejouer les hésitations de Lancelot devant la charrette dans laquelle il monte par amour¹²⁷, il a *trop* tardé à se lancer à la poursuite du milan, hésitation à laquelle font écho, dans le même roman, les tergiversations d'Aélis au moment de rejouer l'épisode du saut de la chapelle (vv. 3906-3942). Une fois de plus, le sénéchal de Dole fournit une image productive. Au moment où le messager de Liénor lui remet les présents que, prétend-il, lui envoie la châtelaine de Dijon, il lui demande de mettre à même son corps (« emprés sa char, sor la chemise », v. 4424) l'étoffe qu'il lui remet : « Si l'i a si a destroit mise / Que la char, tot entor le flanc, / L'en est avivee de sanc » (*Guillaume de Dole*, vv. 4425-4427.) Par ses excès, le sénéchal arrive donc à *incarner* la fonction de l'exagération.

Chez Gerbert de Montreuil, le procédé consiste aussi à faire un usage *exagéré* de la condensation. Dans le portrait qu'il fait d'Euriaut — et qui respecte les règles

¹²⁵ Au sens restreint, bien sûr, d'exagération et non au sens que lui donne Michel Deguy : « l'imitation parodique [...] serait unilatérale, jouant dans un sens précis, celui de l'abaissement, du ravalement, de la réduction — et non pas de l'élévation, de l'anoblissement, de l'amplification », *art. cit.*, p. 2.

¹²⁶ Dennis H. Green, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁷ « Mes Amors est el cuer anclose / Qui li comande et semont / Que tost an la charrete mont » (vv. 372-374).

de l'art¹²⁸ —, le narrateur multiplie les références intertextuelles et écorche, au passage, bon nombre de formes narratives. Les pâles Vénus d'antan peuvent aller se rhabiller : Euriaut dépasse, en matière de beauté, Gaïte¹²⁹, Polixène, Hélène, Didon, Ismaïne, Antigone (héroïnes des romans antiques), Esclarmonde (épouse de Huon de Bordeaux dans la chanson éponyme) et Galienne (amie et femme de Fergus dans le roman de Guillaume le Clerc) :

Gaïte, qui fu femme Atis,
Polisena ne dame Helainne,
Dydo la roïne n'Ismaïne,
Antigone n'Iseus la blonde,
Ne Galienne n'Esclarmonde
N'orent pas la dime biauté.
Le Roman de la Violette, vv. 875-880.

Le narrateur « s'esmerveil » (v. 889) ensuite de ce que son héroïne

Ot plus blanc col et poitrine,
Que flour de lis ne flour d'espine.
Blanches mains ot et bien fais bras.
L'amie Carados Briebras
Ne fu onques si bien seans.
Le Roman de la Violette, vv. 890-894.

En quelques vers, le narrateur arrive à disqualifier à la fois les traditions lyrique (par la mention de l'aubépine) et épique ainsi que les différentes matières romanesques, tant tristanienne (à laquelle font allusion les « blanches mains » d'Euriaut) qu'arthurienne (puisqu'il est fait mention de Caradoc et des « blanches fleurs », qui rappellent l'amie de Perceval¹³⁰), voire *anti*-arthurienne (le *Roman de Fergus*¹³¹).

L'auteur de la *Violette* tend donc à relativiser les charmes de son héroïne en faisant un emploi exagéré d'un procédé auquel les auteurs antérieurs recouraient d'une façon plus mesurée. Jean Renart s'y prenait autrement dans son second

¹²⁸ Sur le portrait féminin, voir Alice Colby, *Portrait in the Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965 (surtout les pages 122 à 170).

¹²⁹ Seconde femme d'Athis dans le *Roman d'Athis et Prophilias*.

¹³⁰ Ou celle de Floire dans le roman idyllique.

¹³¹ Sur *Fergus* en tant qu'antiroman, voir Michelle A. Freeman, « Fergus : Parody and the Arthurian », *French Forum*, vol. 8, n° 3, 1983, pp. 197-215 ; D. D. R. Owen, « The Craft of Guillaume le Clerc's *Fergus* », dans Leigh Arrathoon (dir.), *The Craft of Fiction Essays in Medieval Poetics*, Rochester, Solaris, 1984, pp. 47-81 et Francis Gingras, « Décaper les vieux romans... », *op. cit.*

roman. Comme pour sa sœur dont la beauté tend à se résumer à n'avoir ni « gorme », ni « fronce » et à n'être ni « torte » ni « chambre » (vv. 4368 et 4715), Guillaume voit ses charmes se réduire au fur et à mesure que progresse la narration. À son retour de Dole, Nicole dresse le portrait du jeune homme pour l'empereur curieux de vérifier l'exactitude des propos de Jouglet. Sa description, toute concise qu'elle soit, n'en est pas moins conventionnelle :

Ce rest un trop biaux chevaliers,
A un dur piz, a uns forz bras,
A un chief cresse et aubornaz,
A un biau vis, lonc et tretiz.
S'a les oils rianz et hardiz
Et par reson lees espaulles.
Guillaume de Dole, vv. 1425-1430.

Le commentaire que formule aussitôt Conrad vient prouver qu'il entendait confronter *la réalité* du « plessié » à *la fable* de Jouglet puisqu'il s'exclame : « Tels chevaliers fet l'en en faules : / s'il est tels, dont est il faez ! » (vv. 1431-1432). Naïveté d'un empereur qui, comme son sénéchal, croit à l'existence des chevaliers *faez* ou lucidité exemplaire quant à la jonction du roman et de la merveille chez un personnage qu'ont sait tout disposé aux récits merveilleux ? Le narrateur désamorçera plus loin l'interprétation surnaturelle en précisant que Guillaume est une œuvre de Nature (« Guillaume de Dole / Cui Nature polist et dole », vv. 3655-3656). Au fil du récit, le portrait du protagoniste masculin se désagrège au point qu'il n'est plus désigné, aux vers 2618-2619, que comme « cil qui n'a pas la chiere morne / ne le biau vis taleboté¹³² », périphrase qui témoigne d'un net recul du ton laudatif qui, quelques centaines de vers auparavant, allait jusqu'à *faire croire* à la nature merveilleuse d'un personnage venu de « l'Autre monde » romanesque.

Le procédé rejoint parfois l'exercice rhétorique de l'*amplificatio* — « au sens de “grossissement” que les arts poétiques antiques donnent au terme¹³³ » — dont on fait, là encore, un usage exagéré. Ainsi, dans *Galeran de Bretagne*, la vallée

¹³² Michel Dubois, « Ancien français “taleboté”, *Romania*, t. 85, 1964, pp. 112-116.

¹³³ Christine Ferlampin-Acher, *op. cit.*, p. 269.

d'abondance apparaît comme un *locus amœnus* où poussent céréales, vignes, prés, jardins, vergers et fruits de toutes sortes et où vivent sangliers, biches, cerfs, daims, ours, lapins, écureuils, renards, lièvres et chevreuils (vv. 816-835) ! La tradition rhétorique n'en demandait pas tant... La *luxuriance* a atteint une *exubérance* qui se traduit par une prolixité exagérée au niveau du style, de sorte qu'à l'indifférence de Galet qui traversait la vallée sans jamais s'émerveiller répond celle de l'auditeur/lecteur, ennuyé par une énumération inutilement longue.

Réduction et rationalisation

Dans son ouvrage consacré à la « topique merveilleuse », Christine Ferlampin-Acher évoque un procédé de *rationalisation* entendu, ici, au sens de transposition du réel¹³⁴ :

Le rapport entre réalité et mise en roman peut relever de la genèse du motif (les ateliers [seigneuriaux] auraient inspiré Pesme Aventure), tout autant que de la volonté de rendre acceptable au lecteur un élément étranger (le « décor » réaliste participerait à la rationalisation) ou du travail sur le sens (le motif mythologique ou folklorique retrouverait un sens et une actualisation dans l'inscription dans le réel¹³⁵).

La rationalisation du merveilleux s'alimenterait principalement à deux sources : la littérature savante (les sommes encyclopédiques du XIII^e siècle, par exemple) et l'expérience d'un auteur ayant une connaissance de première main d'une région qui se démarque par un phénomène naturel quelconque. L'auteur fournit l'exemple du *Perceforest* : la description de la crue des eaux au moment de l'arrivée de Troïlus en Zélande serait également attribuable à l'« expérience vécue (l'auteur de *Perceforest* est un familier des Pays Bas) » et à l'expérience « médiatisée par des *Images du monde*¹³⁶ ».

¹³⁴ *Ibid.*, p. 268 : « Dans de nombreux épisodes romanesques l'auteur transpose le réel. L'actualité (au sens large du terme), surtout dans ce qu'elle a d'exotique, peut nourrir le merveilleux ».

¹³⁵ *Idem*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 269.

Remplacer la rime par la prose, soutiennent les auteurs de *Florent et Lyon* et d'*Anséis de Carthage*, revient à suivre « l'appétit et cours du temps »¹³⁷. Emprunter le médium des textes historiques et sacrés revient aussi à poser d'emblée la question de la vérité¹³⁸. L'*Estoire del saint Graal* met d'ailleurs en tension la vérité et le mensonge lorsqu'elle qualifie le récit de « sainte estoire qui fu envoyée en terre par la bouche de *verité*, c'est-à-dire Jésus-Christ » et qu'elle soutient

[qu']en ce conte-là ne trouvera-t-on jamais un mot de *fausseté*, car il serait trop plein de hardement celui qui oserait ajouter un *mensonge* en une si grande comme l'est cette sainte estoire que le *vrai* crucifié a écrit de sa propre main¹³⁹.

Il s'agira donc pour le narrateur de « prouver les vérités » (§ 404, l. 11) — formule qui revient de façon significative — en optant tantôt pour les vérités de la *foi*, tantôt pour des explications qu'on pourrait dire, avec Christine Ferlampin-Acher, plus « rationnelles », procédés d'authentification servant à mettre à nu les origines de la merveille qui, inévitablement, perd au change¹⁴⁰. Il est en effet intéressant de constater que les moments où le *conte* de l'*Estoire* se « détourne de la droite voie » (§ 417) correspondent assez souvent à un essai de rationalisation du merveilleux par le recours à une explication « scientifique » qui doit mettre fin aux ouï-dire en imputant, par exemple, le tournoiement de l'île à l'attraction d'un aimant et du firmament (§§ 401-413)¹⁴¹.

¹³⁷ Cités dans François Suard, « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des Sciences Humaines*, n° 55, 1981, p. 100.

¹³⁸ Jeanette Beer qualifie la prose de « truthful medium » (*Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, 1981, p. 13). Les prosateurs de la tradition épique seront confrontés à cette même question aux XIV^e et XV^e siècles : là où l'épopée visait surtout, jusque-là, à « célébrer » la geste des ancêtres, la tradition épique en prose veut « relater le vrai » et, comme la chronique, vise à instruire et à informer (François Suard, *op. cit.*, p. 104).

¹³⁹ *Estoire del saint Graal*, édition Jean-Paul Ponceau, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997, § 414.

¹⁴⁰ Certes, le récit arrive parfois à « se venger » (Tzvetan Todorov) et cède à la « séduction de l'étrange » (Louis Vax) : dans les épisodes troubles de la chambre secrète de Mordrain et de l'île d'Hippocrate la merveille retrouve ses droits. Voir, entre autres, Colette-Ann Van Coolput, « La poupée d'Evalac ou la conversion tardive du roi Mordrain », dans *Continuations : Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, Birmingham, Summa Publications, 1989, pp. 163-172 et Mireille Séguy, « Hippocrate victime des images : à propos d'un épisode déconcertant de l'*Estoire del saint Graal* », *Romania*, t. 119, 2001, pp. 440-464.

¹⁴¹ « Chele isle, si est apielee "tournoians" par droite raison, car il est verités ke ele tournoie, mais pour chou ke la maniere de son tournoiement n'est pas bien conute de tous chiaus et de toutes cheles

Les romans en vers qui s'écrivent concurremment aux premiers romans en prose auraient pu trouver dans ce type de rationalisation un moyen efficace de rendre le récit plus conforme à la raison. Si le roman en prose pose la question d'une vérité qui a tout aussi peu à voir avec le « réel » que le roman qu'on a dit « réaliste », sa visée est cependant plus idéologique que celle des romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil qui ont plutôt choisi d'exploiter une dimension ludique où le *raisonnement* du merveilleux suppose qu'on lui substitue des moyens plus *rationnels* mais tout aussi efficaces. La rationalisation semble donc obéir d'abord à un souci d'efficacité et cherche à désamorcer l'interprétation surnaturelle. Ainsi, le motif de l'arme magique qui projette une clarté surnaturelle apparaît encore dans *Guillaume de Dole*. Par souci de rationalisation, le narrateur précise cependant que l'éclat du heaume lui vient d'avoir été trop longuement astiqué à la serviette par Baudouin de Flamand. De la même façon, là où les (rares) sorcières étaient autrefois capables de traverser les murs, celle du *Roman de la Violette* sort sa vrille et ménage une ouverture dans la cloison pour épier sa maîtresse. Enfin, cette « rationalisation » peut aussi participer au *transfert bourgeois* et suppose qu'on insiste sur la valeur marchande des merveilles. Ce qui intéresse désormais l'homme du bourg, ce n'est pas tant la fonction de protection que possède le bijou magique mais le fait, par exemple, que ce bijou ait une valeur de « .XIII. livres » (*Guillaume de Dole*, v. 1836), attitude intéressée qui se remarque aussi chez la dame de Dole qui, dès qu'elle reçoit l'anneau du sénéchal, s'empresse d'en

qui parler en ont oï, pour chou est li raisons ke chis contes en demostranche la verité, car dont seroit chou uns enlachemens de paroles, se il de chascune doutanche dont il parleroit ne moustroit aperte connisanche, autresi com font une maniere de gent qui dient maintes paroles et les vauroient affermer a voir et si n'en pueent traire avant nul tesmoignaige, fors ke tant seulement que dire l'on oï as autres gens ; mais de cheste mauvaise maniere s'escuse bien chis contes, car il n'entrait onques avant nule parole ou il puisse doutanche aperchevoir ke il ne le fache de tout en tout apertement counoistre ; et pour chou est il a droit apielés ». Sur l'île tournoyante, voir Michelle Szkilnik, « Seas, Islands and Continents in *L'Estoire del saint Graal* », *Romance Language Annual*, vol. 1, 1989, pp. 322-327, repris dans *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz, 1991, pp. 13-34 (chapitre intitulé « Mers, îles et continents »).

estimer la valeur (« si pesast li ors .v. besanz », v. 3349). Après avoir entendu Guillaume de Montivilliers retracer l'histoire de ses malheurs, le comte

se traist vers lui
 Se li dist si set son anui,
 Ne pour qu'il ait destruit et ars
 L'escoufle, que pour .XXX. mars
 Ne laira qu'il ne l'en consaut.
Escoufle, vv. 7413-7417.

À la cour de Saint-Gilles, le récit merveilleux est donc devenu une marchandise « monnayable ».

Galeran de Bretagne fournit une image éloquente à l'auditeur/lecteur désireux d'appréhender en un coup d'œil (ou d'oreille...) l'art du roman et de la merveille tel que le concevaient les auteurs dits « réalistes ». L'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et le *Roman de la Violette* citent, directement (par des comparaisons) et indirectement (par la reprise d'un motif), la matière tristanienne et chacun inclut au moins une référence à Yseut. Les auteurs, on s'en souvient, s'affairent cependant à jeter l'opprobre sur les amours mortifères, rusées (*Escoufle*) et artificielles (*Roman de la Violette*) des amants de Cornouailles¹⁴². Là où le narrateur de l'*Escoufle* reproche à Tristan de s'être donné la mort par amour et décrit le couple et leurs serviteurs comme de simples amants habiles à obtenir leur *deduit*, le narrateur de la *Violette* affirme que mieux vaut l'amour qui vient « naturellement » et « de volonté » (vv. 4299 et 4301) que celui qu'on obtient à force de « caraudes » et de « sorcherie » (4291 et 4298). Dans son roman, l'amour de Gérard de Nevers pour Euriant l'emporte d'ailleurs sur l'amour artificiel (né d'un *artifice* merveilleux) qu'il croit éprouver pour Aiglente.

Le plus souvent, les comparaisons hyperboliques se font en défaveur de la belle aux cheveux blonds et on doit à Dame Gente la seule mention laudative au sujet d'Yseut :

¹⁴² Voir *supra*, chapitre 2, « Filiations et détournements : à la cour du roi Marc », pp. 93-96.

Gente, qui veut appareillier
 Sa fille et enbellir, se peine :
 Se faire en pouoit belle Helene
 Ou Lavine ou Ysolt la blonde,
 Qui fu la plus belle du monde,
 Mettre youldroit cure et travail.
Galeran de Bretagne, vv. 6866-6871.

Yseut ne conserve donc son éclat qu'aux yeux de Gente, qui apparaît comme la représentante de ces anciens romans où la femme du roi Marc était en effet tenue pour *la plus belle du monde*. Comme elle est l'ambassadrice d'une « première » génération, il est peu surprenant que la mère mette tous ses soins à rendre sa fille Fleurie — à qui il incombe d'ailleurs de jouer, auprès de Galeran, le rôle de l'épouse « aux Blanchemains » — pareille à Yseut la Blonde. Or la métaphore textile à laquelle recourt l'auteur quelques dizaines de vers plus loin suppose que Frêne réaménage le tissu sur lequel sont *pourtraictes* les « ymages » et les « hystoires » (vv. 7119-7120) choisies par sa mère. Si le geste de la jumelle peut être interprété comme une « allégorie de la composition romanesque¹⁴³ », il correspond plus précisément à ces nouvelles façons d'écrire *en roman* qui proposent différentes reconfigurations des motifs qui étaient « brodés » aux romans en vers précédents. On peut dès lors supposer que c'est à cette mise à distance par rapport à un ancien type de narration que le narrateur invite l'auditeur/lecteur lorsqu'il soutient qu'on doit

Fresne prisier mielx,
 Car aussi com gemme vaint voirre,
 Et la rose la primevoirre,
 Vaint sa sereur Fresne la gente,
 Qu'on aourne a si grant entente
 Pour ce que plus l'aimt Galerens.
Galeran de Bretagne, vv. 6888-6893.

Nés d'une même langue *maternelle*, l'« ancien » et le « nouveau » romans peuvent bel et bien être tenus pour des genres « jumeaux ». Comme pour Frêne et Fleurie, il faudra cependant consentir un sacrifice sans lequel le roman, qui était au

¹⁴³ Lydie Louison, *op. cit.*, p. 690.

départ une terre vierge, risque de devenir une terre stérile, à l'image de Fleurie qui, de chagrin, accepte d'entrer au couvent :

Flourie grant duel y demeine,
Et tel douleur au cuer s'en met
Qu'elle voue a Dieu et promet
Que ja mes baron ne prendra,
Ainçoys de duel se rendra :
Et si fist elle puis sans faille.
Galeran de Bretagne, vv. 7716-7721.

Sa jumelle, au contraire, refuse catégoriquement de *se rendre*¹⁴⁴ : « Par saint Denis, ja de Fresnein, / Dit Fresne, ne ferez rendue » (vv. 3840-3841). Dorénavant, seul le roman qui ose tenir le pari (la gageure ?) de ne plus *reconter* d'Yseut sans procéder, à l'image de Frêne, à un réaménagement de « l'œuvre com devant » (v. 6757), échappera à la stérilité.

¹⁴⁴ « Et croist leur amour chascun jour » (v. 7757).

CONCLUSION

Au terme d'un examen qui a voulu réhabiliter le merveilleux dans l'étude des quatre premiers romans dits « réalistes » afin de mieux analyser les modalités de son effacement, transparaît l'idée qu'écrire « en roman » après Chrétien de Troyes équivaut souvent à tenir le pari de se jouer de la merveille. Entre 1190 et 1230 — période qui correspond, en amont, à la mort du maître champenois et à la fin de la production romanesque de Gautier d'Arras, de Hue de Rotelande et de l'auteur anonyme de *Partonopeu de Blois* et, en aval, à la décennie qui voit l'essor du roman en prose —, on remarque la convergence d'un nombre important d'écrivains qui tentent (déjà) de redéfinir le genre romanesque en se positionnant, le plus souvent, contre le roman tel que l'a imaginé la première génération de romanciers. Dans tous ces romans en vers, le jeu avec les œuvres des prédécesseurs, et plus particulièrement celle de Chrétien de Troyes, se fait fortement sentir.

Cette mise à distance par rapport à une certaine forme de narration semble provoquer l'éclosion de nouvelles façons d'écrire *en roman*, qui se distinguent des romans en vers précédents par l'attitude des auteurs à l'égard des motifs merveilleux, pratique qui informait, jusque-là, l'écriture du roman courtois. Constituant, avec les parodistes arthuriens, ce qu'on pourrait appeler une deuxième « génération littéraire », Jean Renart, le présumé Renaut et Gerbert de Montreuil ont travaillé à déconsidérer la tradition et ont ainsi fourni une définition *par la négative* du roman en vers, qui s'écrit désormais à partir d'un *refus* du merveilleux.

Ce sont d'abord les jeux intertextuels qui autorisent le critique à lire en regard l'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette*. L'importante autotextualité qu'on remarque dans les œuvres de Jean Renart a même permis d'en préciser la datation. Comme le *Lai de l'Ombre* condense en trois vers l'intrigue de l'*Escoufle* (vv. 22-24), il lui est donc postérieur. Il est cependant antérieur à *Guillaume de Dole*, où Jouglet résume pour Conrad l'histoire des deux amants du Perthois (région où est située l'action du lai) (v. 666). D'autres indices

viennent conforter cette hypothèse : le narrateur de *Guillaume de Dole* compare le sénéchal à un « escoufle¹ » et se permet au passage un clin d'œil à « la bele Aaliz » (v. 1807). Si on a souvent remarqué que *Le Roman de la Violette* entendait fournir une réponse hypertextuelle au *Roman de la Rose* de Jean Renart, on a cependant omis de mentionner que son auteur cherchait aussi à se situer par rapport à l'*Escoufle*. Le récit de Gerbert de Montreuil débute précisément dans le village où s'arrêtaient les terres du comte Richard :

Tot avoit dusc'au Pont de l'Arche
Conquis la terre et desrainsie.
Escoufle, vv. 76-77.

Li cours assamble au Pont-de-l'Arche
Le Roman de la Violette, v. 87.

Gerbert de Montreuil devait aussi connaître le lai de son prédécesseur puisque l'épilogue de la *Violette* présente de nettes ressemblances avec le prologue de l'*Ombre*. Les deux auteurs recourent à la métaphore de la navigation (ou de la natation) pour rendre compte du travail du romancier (du *rimeur*) :

L'en dit : Qui bien nage *et bien rime*,
Qui de haute mer *vient a rive*,
Qui a port de bien dire arrive,
Plus l'en proisent et roi et conte.
Lai de l'Ombre, vv. 42-49.

Gyrbers de Mosteruel define
De la Violete son conte,
N'en velt plus faire lonc a conte,
Tant a rimé qu'il est a rive.
Roman de la Violette, vv. 6634-6637.

Les ressemblances thématiques entre *Galeran de Bretagne* et l'*Escoufle* sont telles que Rita Lejeune s'en est servie pour trancher la délicate question de l'attribution, les jeux de pseudonymie ayant longtemps fait croire que Jean Renart et Renaut n'étaient qu'un seul et même auteur². Sous prétexte qu'il serait étonnant qu'un même auteur ait « traité lui-même deux fois successivement le même sujet³ », elle conclut, avec Ernest Hoepffner, que « les similitudes mêmes entre les sujets de

¹ « Il n'en puet mes aller sanz perte, / car il le tient pires q'escoufles », vv. 5416-5417. Comparaison qui, le fait remarquer Franklin Sweetser, pourrait cependant « simplement indiquer le mépris » (Jean Renart, *L'Escoufle*, édition Franklin Sweetser, Genève/Paris, Droz/Minard, coll. « Textes littéraires français », 1974, p. XI).

² Lucien Foulet substitue d'ailleurs le surnom de Renart au prénom de Renaut dans l'épilogue : « Raison est que Renars se taise » (v. 7798).

³ Ernest Hoepffner, « Les *Lais* de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania*, t. 55, 1929, p. 233. Voir aussi « Renart ou Renaut ? », *Romania*, t. 62, 1936, pp. 196-231.

l'*Escoufle* et de *Galeran* ne font que confirmer l'impression que nous nous trouvons bien en présence de deux auteurs distincts⁴ », hypothèse qu'est venue confirmer, en 1982, l'étude stylistique et syntaxique de Lars Lindvall⁵. Refusant à son tour d'attribuer *Galeran de Bretagne* à Jean Renart, Jean Dufournet rappelle cependant que le pseudonyme homonymique peut aussi être mis en rapport avec les nombreux « Renaut » qui circulent dans *Guillaume de Dole*, roman dans lequel il aurait pu trouver à la fois son surnom et celui de son protagoniste : Renaut de Beaujeu, Renaut de Dammartin, Renaut de Mousson, Renaut de Sablé et le jeune Renaut mentionné dans la chanson de toile qu'entonne un valet du comte de Looz peu après *Galeran de Limbourg*⁶. Un autre *Galeran* réapparaît, quelques années plus tard, dans le *Roman de la Violette* : sa mise à mort par Gérard de Nevers est significative puisqu'elle sert peut-être à rendre compte de la querelle que se livrent ces quatre récits soudés par des jeux intertextuels qui laissent supposer qu'ils cherchaient à se situer les uns par rapport aux autres et qui autorisent le critique à les considérer comme constituant un corpus cohérent.

Mis en prose au milieu du XV^e siècle, le *Roman de la Violette* a connu une certaine fortune : sous le grain de beauté cramoisi de l'Imogène de Shakespeare (*Cymbeline*, 1609-1610) perce encore la violette d'Euriaut, d'abord revue par Boccace dans le *Decameron* (II, 9) et que revisiteront encore, au début du XIX^e siècle, Eugène de Planard dans un opéra-comique « imité du roman de Gérard de Nevers » (1828) et Wilhelmine de Chézy, librettiste de l'*Euryanthe* de Weber. La

⁴ Rita Lejeune, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine Reprints, 1968 [1935], p. 33.

⁵ Lars Lindvall, *Jean Renart et Galeran de Bretagne. Étude sur un problème d'attribution de textes. Structures syntaxiques et stylistiques dans quelques romans d'aventures français*, Stockholm, Alqvist & Wiksel International, 1982.

⁶ Renaut de Beaujeu : v. 1451 ; Renaut de Dammartin (comte de Boulogne) : vv. 2110 et 2784 ; Renaut de Mousson : v. 2398 ; Renaut de Sablé (Félix Lecoy suggère qu'il s'agit peut-être d'une « erreur » pour Robert) : v. 3879 ; Renaut, jeune homme cité dans la chanson de toile : v. 2389. L'auteur y a peut-être aussi trouvé son Esmerée, jeune fille qui s'éprend de *Galeran* et qui comprend, grâce à un songe « sysiphe », que ses aspirations sont vaines (vv. 5142-5161). Le *Roman de la Violette* mentionne lui aussi un Renaut, ami d'Euriaut dans la chanson de toile des vers 2306-2309.

Violette est le seul roman du corpus pour lequel on possède plus d'un manuscrit, dont un livre de luxe daté du début du XV^e siècle (ms. C, Leningrad) qui contient quatorze miniatures et qui est orné, à chaque page, de vignettes en couleur. Les manuscrits des trois autres romans se démarquent plutôt par leur sobriété. On ne possède qu'un manuscrit incomplet et désordonné⁷ de *Galeran de Bretagne* (XV^e siècle). L'unique copie, « d'exécution soignée mais sans luxe⁸ » de *Guillaume de Dole* est conservée à la bibliothèque du Vatican, alors que l'*Escoufle* a été transmis par un manuscrit complet, mais sobre, de la fin du XIII^e siècle (Arsenal 6565) et par un fragment de 160 vers (dit « de Bruxelles »), du milieu ou de la seconde moitié du XIII^e siècle⁹. Hormis le *Roman de la Violette*, la diffusion de ces romans a donc été d'une importance relative, un peu comme si les jeux d'initiés — l'abondante intertextualité, par exemple — auxquels se sont livrés les auteurs destinaient leurs romans à un public plus restreint et plus ciblé que le roman courtois plus « conventionnel »¹⁰. En cela, ils sont bien de « nouveaux romans ».

La catégorie de « littérature au second degré¹¹ » dans laquelle entre la parodie médiévale et qui exige un auditeur/lecteur davantage « critique » que « naïf » connaît un essor important dès la fin du XII^e siècle. Dans un article paru en 2003 dans le collectif intitulé *Comedy in Arthurian Literature*, Christine Ferlampin-Acher remarque une tendance, dans les romans arthuriens du XIII^e siècle, à recourir à un merveilleux de moins en moins « inscrit » et de plus en plus « intertextuel » :

⁷ Le relieur a transposé les différents feuillets qui composaient le manuscrit. Pour une description détaillée du manuscrit de *Galeran de Bretagne*, voir Jean Renart, *Galeran de Bretagne*, édition de Lucien Foulet, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1975, pp. XXXIII-XXXV.

⁸ Jean Renart, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, édition Félix Lecoy, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1979, p. III.

⁹ Voir l'édition de Paul Meyer, « Fragment d'un manuscrit de l'*Escoufle* », *Bulletin de la Société des anciens textes français*, vol. 24, 1898, pp. 84-93. En 1904, il apporte quelques corrections au texte édité en 1898 dans *Bulletin de la Société des anciens textes français*, 1904, vol. 30, p. 90.

¹⁰ Il est dès lors peut-être significatif que nous ne possédions qu'un manuscrit de la *Mule sans frein*, du *Chevalier à l'épée*, de Hunbaut et d'Audigier.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

Une perspective diachronique permet de mettre en évidence, parallèlement à une « évolution » d'un merveilleux fortement inscrit vers un merveilleux fondé plus largement sur les jeux intertextuels, un comique de plus en plus nettement parodique qui nécessite de fortes compétences de la part du lecteur [...] Dans les textes en vers du XII^e, le merveilleux passe par une inscription textuelle explicite et très visible, soutenue par la présence d'une topique facilement reconnaissable, puis le jeu des récritures se développant, en particulier du fait de la mode des romans féeriques [...] et du succès rencontré par Chrétien de Troyes, on a alors un merveilleux passant à la fois par une inscription textuelle et une polyphonie intertextuelle : *c'est le cas en particulier dans les textes en vers du XIII^e siècle*¹².

Dès la fin du XII^e siècle, on voit se multiplier les récits parodiques en vers qui ont Gauvain pour personnage principal¹³. Il est peut-être impossible, comme le faisait remarquer Keith Busby, d'en arriver à une datation précise et définitive. On peut cependant distinguer, après le dernier roman de Chrétien de Troyes, deux voies de renouvellement du roman arthurien : alors que certains auteurs — dont Gerbert de Montreuil — ont poursuivi, en vers ou en prose, les aventures du Graal, d'autres ont plutôt composé des romans épisodiques consacrés essentiellement à Gauvain, récits où la remise en cause des conventions arthuriennes en matière d'amour et de chevalerie s'accompagne toujours d'une mise à mal du merveilleux.

Ce dernier groupe est contemporain des débuts du fabliau¹⁴ et suit de peu les premières branches du *Roman de Renart* attribuées à Pierre de Saint-Cloud. Il inclut, outre *Le Bel Inconnu*, les récits brefs du *Chevalier à l'épée* et de *La Demoiselle à la mule* (fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle) et la *Vengeance Raguidel* de Raoul de Houdenc. Qu'on retienne les plus anciennes ou les plus récentes datations qu'on a proposées des œuvres de Jean Renart, force est de constater que l'*Escoufle* (1202 ou

¹² Christine Ferlampin-Acher, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », dans *Arthurian Literature*, vol. XIX : *Comedy in Arthurian Literature*, édité par Keith Busby et Roger Dalrymple, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, p. 47. Nous soulignons.

¹³ Le chercheur propose plutôt de recourir à la notion de « génération romanesque » (« generation of romance »), les romans de Chrétien de Troyes devant être considérés comme faisant partie de la première génération. Voir « Diverging Traditions of Gauvain in Some of The Later Old French Verse Romance », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, 1987, p. 93.

¹⁴ Rita Lejeune suggérerait même d'attribuer le fabliau *Auberée*, que signe un certain « Jehan » dans un des huit manuscrits (BnF fr 837), à Jean Renart : « La manière d'Auberée coïncide si parfaitement avec celle des œuvres de Jean Renart, que l'on vient à se demander si ce n'est pas ce dernier qu'il faut reconnaître dans le "Jehan" qu'un manuscrit d'*Auberée* désigne comme l'auteur de ce petit chef-d'œuvre » (*op. cit.*, p. 341).

entre 1209 et 1212-1213) et *Guillaume de Dole* (1214) sont soit contemporains, soit de peu postérieurs à ce premier sous-ensemble.

Au cours des premières décennies du XIII^e siècle, d'autres récits voient le jour qui ont toujours le neveu du roi Arthur pour protagoniste. Il est impossible d'en arriver à une chronologie resserrée. Michelle Szkilnik réaffirme, à la suite d'un nombre important d'auteurs, que *Meraugis de Portlesgues* de Raoul de Houdenc est contemporain du *Lancelot* en prose¹⁵, alors qu'Alexandre Micha suggérait plutôt qu'il avait été composé avant le *Songe d'Enfer* (1215). Il est encore plus difficile de trancher quant à la datation exacte de *Gliglois*, récit composé au cours de la première moitié du XIII^e. Cet esprit parodique — qui animait déjà les romans non-arthuriens de Hue de Rotelande (composés au cours des années 1180)¹⁶ et qui animera aussi le *Fergus* de Guillaume le Clerc (premier tiers du XIII^e siècle) — sera encore perceptible dans des romans en vers du milieu ou de la seconde moitié du XIII^e siècle qui, comme *Les Merveilles de Rigomer*, *L'Âtre périlleux* et *Hunbaut*, poursuivent la déchéance de Gauvain. Il n'est pas impossible que l'auteur de *Galeran de Bretagne* ait connu *Meraugis de Portlesgues*, comme le laisse supposer le renvoi à Taulas de la Lande Ronde au vers 5642¹⁷.

¹⁵ Michelle Szkilnik, « Introduction », dans *Meraugis de Portlesgues. Roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, édition Michelle Szkilnik, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques / Moyen Âge », 2004, pp. 32-36.

¹⁶ Reprochant aux « fabulateurs » de l'« ancien tens » (v. 5) d'avoir mis leur talent au service de la folie plutôt que de la raison, Hue de Rotelande, dans le prologue de son premier roman, promet de dire « brefment » (v. 42) une *estoire* qu'il *translate* du latin et de n'y rien ajouter (v. 41). *Ipomédon*, comme l'a déjà montré William Calin, s'écrit tout de même *par rapport* aux œuvres de Chrétien de Troyes. Voir William Calin, « The Exaltation and Undermining of Romance : *Ipomédon* », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 111-124.

¹⁷ La datation de *L'Âtre périlleux* et de *Hunbaut* n'ayant toujours pas été établie avec certitude, il est impossible de savoir s'ils sont antérieurs ou postérieurs aux romans de notre corpus. En général, on s'accorde à situer la rédaction de *L'Âtre périlleux* « vers le milieu du XIII^e siècle » (Brian Woledge, « Introduction », dans *L'Âtre périlleux*, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936, p. IX). On débat encore de la datation de *Hunbaut* : l'éditrice, Margaret Winters retient « a date somewhat [close] to 1250 » (*Hunbaut*, Winters, Leiden, E. J. Brill, 1984, p. xxxiv), alors que Marie-Luce Chênerie soutient que le « roman doit dater lui-même du premier quart du XIII^e siècle » (*Hunbaut*, traduction Marie-Luce Chênerie, dans *La Légende arthurienne*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 536).

Tous ces romans en vers ont été composés à l'intérieur d'un rayon où on connaissait sans aucun doute l'œuvre de Chrétien de Troyes. Le prologue de la *Demoiselle à la mule*, par exemple, répond directement à celui d'*Érec et Énide*¹⁸. Avant même la lecture du texte, le pseudonyme qu'a choisi l'auteur ébauche le « contrat générique¹⁹ » et fournit un bon indice d'hypertextualité : en effet, comment *Païen* de Maisières pourrait-il ne pas écrire « contre » (ou du moins « par rapport à ») *Chrétien* de Troyes ? Opposant à la grandeur de Troyes, l'anonymat de Maisières²⁰, c'est certainement avec une ironie amusée que l'auteur s'est plu à signer son texte d'une façon fort semblable à celle du maître champenois²¹ :

Por ce dist Paiens de Maisieres
Qu'en se doit tenir totes voies
Plus a viés q'as noveles voies
La Demoiselle à la mule, vv. 14-16.

Por ce dit Crestiens de Troies
Que raisons est que totes voies
Doit chascuns penser et entendre
A bien dire et a bien aprendre
Erec et Enide, vv. 9-12.

L'auteur du *Chevalier à l'épée* pose lui aussi la relation intertextuelle dès le prologue. Il est certain qu'il connaissait les romans de Chrétien de Troyes puisqu'il dit écrire pour combler une lacune et réparer un oubli :

L'en ne doit Crestiens de Troies,
Ce m'est vis, par raison blasmer
Qui sot dou roi Artu conter,
De sa cort et de sa mesniee [...]
Et onques de lui [Gauvain] ne tient conte.
Le Chevalier à l'épée, vv. 18-21, 24.

¹⁸ Les deux prologues débutent par un « proverbe au vilain » : « Li vilains dit en son respit / Que tel chose a l'en en despit, / Qui mout vaut mieus que l'en ne cuide... » (*Érec et Énide*, vv. 1-3) devient, dans la *Demoiselle à la mule* : « Li vilains dist en reprovier / Que la chose a puis grant mestier / Que ele est viez et ariez mise » (*Demoiselle à la mule*, vv. 1-3).

¹⁹ Gérard Genette, *op. cit.* p. 54.

²⁰ Dans son édition de *La Demoiselle à la mule*, B. Orlowski recense quarante-huit communes nommées Maisières, dont trois se trouvent en Champagne du Sud, le lieu de composition du récit. Voir R. C. Johnston et D. D. R. Owen, *Two Old French Gauvain Romances*, Edinburgh et London, Scottish Academic Press, 1972, p. 102, n. 14.

²¹ Les nombreuses références aux romans du maître champenois ont même conduit D. D. R. Owen à proposer d'attribuer la paternité de *La Demoiselle à la mule* à Chrétien de Troyes : « could it be that this anonymous poet who chose to guy the ways of Arthurian romance was none other than the master of Troyes himself [...] ? », « Païen de Maisières — A Joke that went Wrong? », dans *Forum for Modern Language Studies*, t. 2, 1966, p. 195.

On retrouve encore des références au maître champenois dans *Meraugis de Portlesgues* dont le prologue fait à son tour écho à celui d'*Erec et Enide*²². Le récit intègre des références très explicites aux romans de *Perceval* et de *Cligès* : par exemple, Lidoine, la fille du roi d'Escavalon (sorti tout droit du *Conte du Graal*²³), dépasse en beauté « Fenice, la feme d'Alis » (v. 266). Soucieux, peut-être, de remplir une case laissée vide par Chrétien de Troyes, Raoul de Houdenc envoie Gauvain en quête de l'Épée au Merveilleux Baudrier²⁴. Si les relations intertextuelles avec les œuvres du maître champenois ne sont pas toujours aussi explicites que dans *Le Chevalier à l'épée* et *La Demoiselle à la mule*, la parodie des motifs narratifs et merveilleux est cependant une constante qui traverse tous ces récits où Gauvain joue le premier rôle. Sans changer la *forme* du roman, les parodistes arthuriens ont tout de même réussi à interroger son *fonctionnement*, témoignant ainsi d'une connaissance aiguë du code, qui semble d'ailleurs suffisamment figé pour que prenne place le jeu parodique.

L'épopée n'est pas en reste et succombe à la même époque que le roman arthurien au désir de critiquer par le rire les héros idéalisés de ses premiers avatars en langue vulgaire, allant même jusqu'à oublier, comme *Audigier*, qu'elle devrait célébrer la *geste* des ancêtres. Plusieurs chansons de geste de la fin du XII^e et du début du XIII^e siècle ont posé de sérieux problèmes de classification aux différents critiques qui ont eu la tâche de rendre compte d'une tonalité ludique peu exploitée jusque-là par le genre épique, tant antique que médiéval. Le *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople* (daté du milieu du XII^e siècle)

²² Dans les deux prologues, le sujet du roman est annoncé clairement : « D'Erec, le fil Lac, est li contes » (v. 19) et « C'est li contes de Meraugis » (v. 24). Les deux auteurs signent leur œuvre d'une façon fort semblable : « Por ce dist Crestiens de Troies » (v. 9) devient, dans *Meraugis*, « Por ce Raous de Hodenc dit » (v. 17). Le public, disent les auteurs, gardera le souvenir de leur ouvrage « Tant con durra crestiantes » (*Erec et Enide*, v. 25) ou « tant com cist siecles durra » (*Meraugis*, v. 22).

²³ « Com tesmoigne li Greaus », dit l'auteur (v. 39).

²⁴ Il faut se rappeler que c'est là l'aventure qu'était venue proposer la demoiselle à la mule, dans *Le Conte du Graal* (v. 4712), et que Gauvain n'avait pu entreprendre, vu l'arrivée précipitée de Guinganbrésil.

détonne dans le paysage des chansons de geste des XII^e et XIII^e siècles. John Grigsby a d'ailleurs proposé d'y voir l'avènement d'un nouveau genre (ou d'un « latent [sub-]genre ») : le *gab*²⁵. Le *Pèlerinage* procède à un traitement si original de la matière « de France²⁶ » qu'on a parlé à son propos d'« épopée baroque » et de « parodie épique »²⁷. À mi-chemin entre l'épopée et le fabliau, *Audigier* — surnom dont on se sert pour insulter Gérard de Nevers dans la *Violette* (v. 4503) — est à ce point obscène qu'Anne-Françoise Labie-Leurquin a conclu que cette « parodie scatologique²⁸ » devait être destinée « à un public exclusivement masculin²⁹ » !

La même tonalité comique se remarque dans certaines chansons du *Cycle de Guillaume d'Orange* (qui ne versent cependant jamais dans l'obscénité). Il n'est peut-être pas indifférent que trois des romans de notre corpus comportent au moins un renvoi direct au cycle de Guillaume : le second roman de Jean Renart compare Guillaume de Dole à Vivien (v. 2304), *Galeran de Bretagne* mentionne *Foucon de Candie*³⁰, neveu du héros des *Aliscans*, et le *Roman de la Violette* insère un « ver de Guillaume au court nes » (v. 1405) (la laisse s'étend des vers 1407 à 1428). On se souviendra aussi qu'en remettant un *tincl* à leurs héros respectifs, les auteurs de *Guillaume de Dole* et du *Roman de la Violette* tendent à les rapprocher de

²⁵ John Grigsby, *The « Gab » as a Latent Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Medieval Academy of America, 2000.

²⁶ « Ne sont que trois matieres a nul home antandant », écrit Jean Bodel dans la *Chanson des Saxons* (vv. 6-7) : « De France et de Bretaine et de Rome la grant ».

²⁷ R. C. Bates, « Le Pèlerinage de Charlemagne : A Baroque Epic », dans Albert Feuillerat (dir.), *Studies by member of the French Department of Yale University*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale Romanic Studies », n° 18, 1941, pp. 1-47 ; H. J. Neuschäfer, « *Le Voyage de Charlemagne en Orient (« Karlsreise ») als Parodie der Chanson de Geste* », *Romanistisches Jahrbuch*, t. 10, 1959, pp. 78-102. Comme un bon nombre de romans parodiques, la chanson n'a été conservée que dans un seul manuscrit (King's Library 16. E. VIII du Musée britannique).

²⁸ Voir Joseph Bédier, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, E. Bouillon, 1893 et D. C. Conlon, « La Chanson d'Audigier. A Scatological Parody of the Chanson de Geste Edited from Ms. BN f. fr 19152 », *Nottingham Medieval Studies*, t. XXXIII, 1989, pp. 21-55.

²⁹ *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1992 [1964], p. 114.

³⁰ Chanson à laquelle il emprunte peut-être le nom de son héros : « Nous verrons que l'auteur de *Galeran* pouvait avoir plus d'une raison de citer l'œuvre célèbre d'Herbert. Il n'est même pas impossible qu'il lui ait emprunté le nom du héros de son propre roman » (édition de Foulet, p. X).

Rainouart, colosse atypique qui a valu au public des chansons de gestes des épisodes de « divertissement comique³¹ ».

Loin de constituer les intertextes les plus importants des œuvres de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil, ces productions contemporaines sont néanmoins pénétrées d'un même esprit ludique que le roman dit « réaliste » qui, sans en reprendre la matière (épique, arthurienne ou renardienne), y renvoie tout de même de manière significative. Le *Roman de Renart*, par exemple, est cité tantôt directement (le renvoi aux malheurs de Constant des Noues dans *Guillaume de Dole*³²), tantôt de façon plus détournée, notamment par la promotion de l'*engien* ou de la *renardie* ou par la reprise des thèmes des différentes branches : dans la *Violette*, Lisiart et Gérard de Nevers rejouent ainsi, à leur façon, les branches IV (Le Pèlerinage de Renart », ca. 1190) et Ib (« Renart jongleur », ca. 1190-1195) du roman du goupil.

Il arrive même qu'on retrouve dans le roman parodique arthurien des revendications semblables à celles qu'on a cru remarquer dans le roman dit « réaliste ». Inquiet de *mesconter*, le narrateur de *Meraugis de Portlesgues* intervient dans le récit et, après avoir avoué ne pas vouloir s'attarder à décrire les prouesses des participants au tournoi de Lindesore, il formule une promesse qui n'est pas sans rappeler celle du narrateur de l'*Escoufle* :

Ne ferai mie lonc sejour
En lor pröeces deviser,
Ainz vos voeil le conte conter
Si come g'en sai la matire,
E mon engin e mon sens tire
A conter en la verité.
Ja mot n'i avra recité
Que je sache se de voir non.

³¹ Mireille Guillet Rydell, « L'épisode *Rainouart* : divertissement comique ? », dans *Fifteenth-Century Studies*, vol. 17, 1990, pp. 363-370.

³² Branche VIIa, « Chantecler, Mésange et Tibert » ; *Guillaume de Dole*, vv. 438-444.

Meraugis de Portlesguez, vv. 278-285.

Artifice rhétorique répandu, le *voir dit* ne correspond donc parfois qu'à une certaine fidélité à la source à laquelle l'auteur dit emprunter sa matière. *Dire vrai* revient dès lors à prétendre *redire* exactement ce qu'on dit avoir lu (ou entendu), en pratiquant cependant, comme l'a montré Roger Dragonetti, un art du *faux* qui tend à redéfinir la source comme un simple mirage.

Bien que le narrateur de *Meraugis* dise « conter [...] la vérité », le lecteur n'a pourtant jamais conclu qu'il prétendait dire le réel et a reconnu plus volontiers au roman arthurien son statut de récit fictif. Sous la caution de Robert Wace qui, dès le premier texte de la légende, associait la « Roünde Table » à la *fable* (« La Roünde Table / Dunt Breton dient mainte fable », vv. 8750-9751), le lecteur suggère ainsi que le « degré » de fiction doit se mesurer à l'aune de la matière choisie³³. Conscient que dans le roman de Raoul de Houdenc (fictif parce qu'arthurien), les prétentions au *voir dit* se limitent à la vérité de la *fable*, il a donc appréhendé les aventures de Meraugis et de Gauvain en endossant sans hésiter un pacte de lecture qui respecte le statut générique de l'œuvre. Au contraire, ce même lecteur a pris au mot le narrateur de l'*Escoufle* — dont le prologue semble avoir inspiré celui de *Meraugis*³⁴ — et a conclu que Jean Renart cherchait à défendre « dans ses premiers vers » « une conception personnelle du roman [...] à laquelle il est resté fidèle »³⁵.

³³ Les distinctions génériques qu'effectue Jean Bodel dans la *Chanson des Saxons* s'appuient sur la thématique (la « matière ») des œuvres :

Ne sont que trois matieres a nul home antandant:
De France et de Bretaigne et de Rome la grant;
Et de ces trois matieres n'i a mile semblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant
Cil de Rome sont sage et de san aprenant
Cil de France sont voir chascun jor apparant.

Jean Bodel dans la *Chanson des Saxons*, vv. 6-11.

³⁴ Les deux prologues incluent un nombre d'occurrences élevé du terme « conte » : « Ainz vos voeil le conte conter / [...] A conter en la vérité » (*Meraugis de Portlesguez*, vv. 280-283). Tout le prologue de Jean Renart s'organise à partir de nombreux jeux homonymiques — qu'il emprunte peut-être au *Conte du Graal* — entre « conte » et « comte ».

³⁵ Rita Lejeune, *op. cit.*, voir à ce sujet les pages 322 à 349.

Tour à tour, Jean Renart, Renaut et Gerbert de Montreuil se sont pourtant proposé de dire une « vérité » tout aussi rhétorique que celle qui est mise en cause dans le roman de Raoul de Houdenc : le narrateur du *Roman de la Violette*, par exemple, jure de dire toute la vérité à propos d'une épée aux origines suspectes (« Dirai vous ent la vérité / [...] S'espee, se l'escris ne ment... » [vv. 1771 et 1790]), promesse à laquelle fait écho celle de l'écuyer qui s'engage à dire *voir* à propos du *malage* du géant anthropophage (« Le voir vous en dirai dou tout » [v. 4764] et « Or vous en ai le voir apris » [v. 4721]). Les différentes interventions transportent donc l'auditeur/lecteur à mille lieues d'une narration des *realia*. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que Géard de Nevers accède à la *vérité* à propos de la gageure une fois qu'il a pris la position de « l'auteur » et qu'il s'est déguisé en jongleur afin de mieux surprendre la vieille Gondrée qui raconte comment elle a berné sa maîtresse.

Leur attribuer le désir de dire le *réel* revient en fait à reconduire l'idée reçue sur l'absence de conscience générique des auteurs en langue vulgaire puisqu'on suggère ainsi qu'ils étaient incapables de distinguer, par exemple, le *roman* et la *chronique*, « novel form of historical writing³⁶ » qui apparaît au XIII^e siècle. Jean Renart témoigne pourtant d'une conscience générique qu'on tarde encore à reconnaître aux auteurs vernaculaires. Dans le prologue de *l'Escoufle*, il mentionne le *dis* (v. 5), le *conte*, (vv. 12, 15, 22, 27, 37, 38, 39 et 44) la *fable* (v. 15) et l'*estoire* (v. 28), distinctions qui se raffinent dans *Guillaume de Dole* où sont aussi mentionnés le *vers* (v. 14), le *cans* (vv. 2 et 8) et les *chançons* (v. 3). À cette grande variété répond plutôt, dans l'épilogue, une insistance surprenante, par rapport à la tradition, sur le statut du récit qui s'achève : en moins de cinquante vers, on note quatre occurrences du substantif *roumans*, terme éloquemment absent du prologue :

Mais nus home ne porroit manoir

³⁶ Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 2.

En vilenie longement,
 Pour qu'il prestast entierement
 A escouter cuer et oreilles
 Cest *roumant* et les grans merveilles
 Que cil dui fisent en enfance.
 Ançois c'on le sace par France,
 Vousdrai je que mes *roumans* aut
 Jusqu'al gentil conte en Hainaut.
Guillaume de Dole, vv. 9052-9060.

Entre le début et la fin du récit semble avoir pris place l'alchimie du *conte* de l'escoufle (v. 39) en un *roman* de l'escoufle : « Mais c'est drois que li *roumans* ait / autretel non comme li *contes* » (vv. 9074-9075). Réunis sous le même « povre seurnon » (v. 9100), le conte et le roman partagent tous deux le même titre « vulgaire », où se laisse entendre, en écho, une véritable défense de la langue des humbles³⁷ qui, dès la seconde moitié du XII^e siècle, a donné naissance au genre le plus fécond de la littérature :

Pour çou si di c'on ne doit mie
 Blasmer le rouman pour le non,
 C'on fait par bien povre seurnon
 A cort connoistre maint preudome,
 Çou'n est et la fins et la some.
Escoufle, vv. 9098-9102.

Conscients des différentes valeurs du mot « roman », les auteurs y recourent encore pour désigner la langue vernaculaire, par exemple dans l'expression figée « romanz sanz latin » (*Guillaume de Dole*, v. 4195). L'examen des occurrences du terme dans l'ensemble des prologues et des épilogues montre cependant qu'au moment où ils écrivent, la « mise en roman » ne désigne plus simplement la traduction du latin en langue vulgaire et que le mot « roman » a acquis une connotation générique certaine. Précédé d'un déterminant (*cest, cestui, le ou mes*³⁸), le terme renvoie, le plus souvent, au récit que s'apprête à entendre ou à lire

³⁷ Sur le parallèle entre la constitution du genre romanesque — et, plus largement, de la littérature en langue vulgaire — et la promotion chez les auteurs médiolatins d'une prose « utilitaire » et « simple », voir Erich Auerbach, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, traduction Robert Kahn, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004 [1958] et Gabrielle Spiegel, *op. cit.*

³⁸ *Escoufle*, vv. 9056, 9058, 9074 et 9099; *Guillaume de Dole*, v. 11, 27 ; *Le Roman de la Violette*, v. 45.

l'auditeur/lecteur. De la même façon, l'absence du mot peut être tout aussi instructive et on ne se surprend pas de n'en trouver aucune occurrence dans *Le Lai de l'Ombre* de Jean Renart. Multipliant à l'envi les jeux homonymiques qui servent à signaler la nature du récit qu'il entreprend³⁹, le narrateur recourt aussi à une comparaison qui peut paraître loufoque mais qui a le mérite de poser, au cœur de cet art poétique condensé qu'est le prologue, la question de la *longueur* :

Que nient plus que je puis cest doit
Faire aussi lonc comme cestui
Ne cuit je quë on peüst hui
Fere un felon debonere estre ;
Lai de l'Ombre, vv. 16-19.

Par rapport à ce qui est appelé à devenir la « nouvelle », le roman se définit déjà comme une narration d'une certaine étendue : les quelques mille vers du récit de l'ombre ne sauraient donc suffire à lui mériter l'appellation de « roman » et c'est encore d'un lai qu'il sera question dans l'épilogue : « Ici fenist li Lais de l'Ombre / Conte, vos qui savez de nombre! » (vv. 961-962).

Les indices para-textuels capables de nous renseigner sur la réception des œuvres médiévales montrent que les scribes partageaient, avec les auteurs, une conscience générique aigüe. Mis à part *Galeran de Bretagne*, où il est question d'un « livre⁴⁰ », l'*explicit* mentionne un « roman » : « Explicit li roumans de l'escoufle », « Explicit li Romans de la Rose » et « Chi define li Roumans de Gerart de Nevers et de la Violette » (ms A⁴¹). Bien qu'on ne dispose d'aucune poétique normative en règle pour le corpus en langue vernaculaire, les auteurs n'en semblent pas moins conscients de certaines conventions génériques.

Cette capacité à distinguer entre eux les différents genres littéraires dont s'est dotée la langue vulgaire se remarque aussi dans leur tendance à définir le roman

³⁹ Entre « lait » (vv. 11-12), *entrelet* (v. 15), « loit » (v. 15), « let » (v. 22) et « lai » (ou « lay »), (v. 41).

⁴⁰ « Cy finist le livre de Galeren, conte de Bretagne »

⁴¹ L'*explicit* des trois autres manuscrits mentionne aussi un « roman » : *Violette B* : « Ci fenist li Romans de la Violette » ; *C* : « Cy fine le Rommant de la Violete » ; *D* « Amen. Explecit le Romment de la Violette ».

comme le lieu du « plaisir du texte ». Là où le narrateur de l'*Escoufle* dit vouloir à la fois plaire et édifier (« Por traire as gens en *essamplaire*, / C'est une chose ki doit plaire », vv. 7-8), celui de *Guillaume de Dole* évacue la dimension édifiante et met de l'avant le plaisir qu'on doit tirer à la lecture et à l'audition de son roman, qui « est fez par si grant delit / que tuit cil s'en esjoïront / qui chanter et lire l'orront » (vv. 20-22). Le *Roman de la Violette* insiste lourdement sur le plaisir simultanée de l'auteur (« je me deduis en ma vie », v. 24 ; « je me deduis au penser », v. 28) et de l'auditeur/lecteur, pour lequel il dit avoir rimé un conte « plaisant » (v. 18), « biel et delitable » (v. 33). Les prologues semblent ainsi annoncer des romans du *delit* (*delectare*). La lecture qui se concentre sur les modalités de l'effacement du surnaturel a aussi mis au jour une écriture délinquante, pratiquée par des auteurs qui, à force de *delicts* (*delinquere*), sont parvenus à faire dévier le genre romanesque, dont ils entendaient parodier les motifs et les *topoi* caractéristiques.

Georges T. Diller a été le premier chercheur à s'aventurer à parler de « parodie » à propos des œuvres de Jean Renart :

Avec Aélis, Jean Renart commence dans *L'Escoufle* un commentaire ironique du roman de l'amour arthurien. *Le Lai de l'Ombre* et *Guillaume de Dole* donneront de nouvelles formes à la même parodie⁴².

La distance ironique apparaissait cependant déjà dans la liste des procédés de l'écriture réaliste que dressait Rita Lejeune, un an plus tôt dans le *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (1978), où elle reconnaissait aux auteurs dits « réalistes » la capacité de se distancer de leur sujet en multipliant les remarques « spirituelles » et « humoristiques »⁴³. Systématisant à son tour les caractéristiques essentielles des romans qu'elle dit « de style gothique », Lydie Louison remarque que les auteurs ont ponctuellement travaillé à la « démythification, parfois

⁴² « *L'Escoufle*. Une aventurière dans le roman courtois », *Le Moyen Âge*, t. 85, 1979, p. 43.

⁴³ Rita Lejeune, « Jean Renart et le roman réaliste », dans Alexandre Micha (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean Frappier et Reinhold R. Grimm, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n° 1, p. 439.

humoristique, des stéréotypes et idéaux littéraires »⁴⁴. On a cependant refusé d'admettre que les auteurs aient pu se livrer au pur plaisir de la contradiction : pour Rita Lejeune autant que pour Lydie Louison, la conscience de la stéréotypie d'un genre se traduit toujours par la recherche d'un réalisme plus grand⁴⁵.

Parler de parodie à propos d'une littérature sans cesse *mouvante*, qui privilégie l'*imitatio* et où les textes parodiés reposent *toujours déjà* sur d'incessants jeux de réécriture n'est certes pas sans écueils. À reprendre telle quelle les définitions strictes de Gérard Genette ou de Daniel Sangsue (l'hypertexte entendu au sens de « transformation ludique d'un texte *singulier* »), le médiéviste risque en effet de se perdre dans la quête des sources, danger que soulevait Patricia Eichel-Lojkine à propos du corpus du XVI^e siècle :

Ce sont bien sûr la reprise stylisée et la réinterprétation parodique qui favorisent le plus l'innovation créatrice. [...] Mais quoi qu'il en soit, le chercheur ne doit pas se fixer comme objectif unique de restituer les frontières du discours d'autrui que l'auteur s'est employé à gommer⁴⁶.

Comme la valeur du travail philologique sur les sources demeure limitée dans le cadre d'un travail de poétique, il convenait plutôt d'essayer de systématiser les fonctions de la parodie telle que l'ont pratiquée ces quatre romans en vers du premier tiers du XIII^e siècle. De l'*Escoufle* au *Roman de la Violette*, la cible principale demeure le surnaturel, ce qui s'accorde assez bien avec le constat que pose Christine Ferlampin-Acher lorsqu'il est question de « l'évolution » du merveilleux dans un nombre significatif de romans arthuriens français, du XII^e au XV^e siècle :

Par ailleurs à travers les réécritures qui gonflent le genre romanesque si la *merveille* trouve une épaisseur du fait des rapprochements, souvent ambigus, avec des

⁴⁴ Lydie Louison, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 902.

⁴⁵ Voir par exemple Lydie Louison (*op. cit.*, p. 898) : « L'art gothique est donc bien, en littérature comme en sculpture, un art qui tend à appréhender le réel dans sa totalité et sa complexité. *C'est pourquoi* les romanciers gothiques prennent leurs distances vis-à-vis des codes littéraires épiques et courtois, qui, chacun à leur manière, idéalisent un héros unique ».

⁴⁶ Patricia Eichel-Lojkine, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 34.

modèles antérieurs, le merveilleux peut prendre une dimension comique dans le cadre d'un jeu parodique⁴⁷.

On doit reconnaître à l'auteur le mérite d'avoir senti, la première, la nécessité de poser directement la question du traitement du surnaturel dans le roman réaliste : « Le merveilleux est-il présent dans tous les romans ? Comment se pose le problème du roman réaliste⁴⁸ ? », écrit-elle en ouverture de l'ouvrage qu'elle a consacré à la topique merveilleuse dans les romans médiévaux en vers et en prose. Dans un article paru en 1980, Marc-René Jung esquissait déjà une réponse et, pour rendre compte de la tension entre le *réel* et le *merveilleux* dans *Guillaume de Dole*, recourait à une image qui s'harmonise assez bien avec la thématique des romans de Jean Renart et de Gerbert de Montreuil :

Le *Roman de la Rose* de Jean Renart est comparable à une tapisserie de mille fleurs où le botaniste, tout en pouvant identifier mille fleurs réelles devra reconnaître que ces mille fleurs ne fleurissent nulle part ensemble et en même temps — sinon dans la fiction⁴⁹.

Le merveilleux, pourrait-on avancer en filant la comparaison, a « fleuri » différemment dans les romans de Jean Renart, de Renaut et de Gerbert de Montreuil. Quoique la distance critique à l'égard du surnaturel soit le dénominateur commun qui permet de rapprocher ces trois auteurs, il est aussi possible de les caractériser les uns par rapport aux autres, quitte à porter quelque peu atteinte à la cohérence du corpus.

On remarque d'abord un plus grand nombre de motifs fonctionnels dans le *Roman de la Violette* (annexe 3, tableau IV). Sans reprendre les matières antique, arthurienne et tristanienne, l'auteur recourt néanmoins aux motifs les plus caractéristiques de ces traditions romanesques antérieures ou contemporaines. Ces différents motifs recouvrent autant la « sphère d'action » des personnages (le dragon, le géant anthropophage, les Saxons à la taille surhumaine, la sorcière

⁴⁷ Christine Ferlampin-Acher, art. cit, p. 18.

⁴⁸ Christine Ferlampin-Acher, *Merveilles et topique merveilleuse dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 524.

⁴⁹ Marc-René Jung, « L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romania*, t. 101, 1980, p. 35.

infanticide et la duègne qui concocte la *puison*), que celle des « auxiliaires » (le philtre, le manteau aux clochettes invisibles, l'onguent guérisseur et le fermail magique). Le roman inclut aussi le motif de la *terre gaste*, « merveille paysagère⁵⁰ » liée au traitement de l'espace. À l'extrême opposé, l'*Escoufle* recourt à un merveilleux qui se joue davantage au niveau *subjectif* qu'au niveau *objectif* des merveilles qui « fonctionnent ». Cette constatation contredit une fois de plus la lecture téléologique : loin de s'effriter avec le temps, le « pur » merveilleux, après une absence remarquée dans les romans de Jean Renart (annexe 3, tableaux I et II), revient en force dans le *Roman de la Violette*⁵¹. Chassez le surnaturel, il revient au galop !

L'analyse statistique des occurrences de *merveille* et de ses dérivés a d'ailleurs confirmé l'hypothèse selon laquelle, dans les romans de Jean Renart, le merveilleux se situe davantage sur les plans sémantique et discursif que sur le plan diégétique, où on attend une plus grande actualisation du motif (c'est-à-dire un degré de *narrativité* plus élevé). Le merveilleux *objectif* tend en effet à s'effacer dans l'*Escoufle* et dans *Guillaume de Dole* et on observe un net recul de la catégorie « événementielle ». Comme l'a montré Frédérique Le Nan, le voyage (parfois contraint et forcé) tend à se substituer à l'errance⁵². Il est donc naturel que les merveilles qui *avien[n]ent* et qui, de par leur étymon, sont intimement liées à l'*aventure*, se raréfient⁵³.

Ce repli du merveilleux événementiel s'effectue cependant toujours au profit d'un type d'écriture qui, par une exploitation plus importante des catégories de l'audition (*oïr merveille*) et de l'expression (*conter* ou *dire merveille*), trahit un

⁵⁰ Frédérique Le Nan, « Paysage et merveille paysagère dans la *Continuation* de Gerbert de Montreuil », dans « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 393-413).

⁵¹ Si on accepte l'hypothèse réaliste, on se voit au contraire forcé de constater une « dévolution » de l'art du réalisme qui se serait perdu en quelques années.

⁵² Frédérique Le Nan, « De quelques "pérégrières" ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », *Revue des langues romanes*, t. 104, n° 1, 2000, pp. 47-70.

⁵³ Voir *supra*, chapitre 1, pp. 51-52.

surplus de conscience quant à la pratique du romancier. La capitalisation du lexique à des moments stratégiques du récit et les différents jeux métadiégétiques qu'on a pu observer dans l'*Escoufle* et dans *Guillaume de Dole* tendaient ainsi à dévoiler que la merveille n'est qu'un prétexte à la narration. Cette prémisse sous-tendait déjà les romans antérieurs où elle demeurait cependant implicite.

Les pratiques de Jean Renart et de Gerbert de Montreuil s'opposent donc très nettement, d'abord sur le plan sémantique. Là où la rose de Linéor reste prise dans un réseau de paroles, la merveille d'Euriaut se dévoile directement au regard de Gondrée⁵⁴. Sans le savoir, l'amie de Gérard a fait *mireoir* (v. 639) de son corps, alors que le signe qui orne la cuisse de la sœur de Guillaume de Dole est une « mervelle [...] a oïr » (vv. 3366-3367) qui se dérobe à la vue des personnages étrangers au clan familial. Conformément à son étymologie, le *merveilleux* a partie liée avec le regard. La *Violette* semble témoigner d'une exploitation plus poussée de ce lien étymologique, ne serait-ce que pour mieux dénoncer ensuite les dangers associés à la vue⁵⁵.

L'attitude des auteurs à l'égard des fermaux magiques est d'ailleurs révélatrice de leur façon respective de traiter le surnaturel. Si ni l'une ni l'autre broche n'est efficace, l'auteur de la *Violette* donne néanmoins au bijou l'occasion de témoigner de son inefficacité dans la scène où Euriaut, menacée de *vergonnage*, doit se résoudre à se défendre contre le violeur à coups de poings et de pieds. Au contraire, le roman de Jean Renart ne dépasse jamais le niveau du discours : Guillaume de Dole ne fait que *décrire* les vertus du fermail pour l'hôtesse et son mari, qui *commente* à son tour — et avec ironie — l'utilité d'un tel auxiliaire magique. La même chose se produisait dans l'*Escoufle* où les vertus de l'anneau vert de la mère d'Aélis n'étaient qu'évoquées par le narrateur (v. 3813) qui tronquait ainsi le motif de ses fonctions potentielles.

⁵⁴ *veoir* (vv. 637, 648 et 651), *mireoir* (v. 639), *esgarder* (vv. 640 et 646), *oel* (v. 645), *coisir* (v. 647)

⁵⁵ « Mais mon cuer qui me fait amer / Et mes iex ki qui traïe m'ont », vv. 2245-2246.

Ce goût pour le merveilleux dont témoigne le *Roman de la Violette* se traduit aussi par le recours à différents procédés qui tendent à « accroître » le potentiel merveilleux de tel ou tel objet : d'une part, l'amplification qualitative et quantitative, qui supposent une description plus longue de cet objet ou la multiplication de ses caractéristiques merveilleuses ou tout simplement exceptionnelles ; de l'autre, la condensation, qui consiste en quelque sorte à « entasser » un nombre significatif de motifs-sources (les philtres du *Cligès* et des *Tristan* ; l'épée jetée au lac, l'épée au perron et l'épée *Finechamp*) dans un même motif parodique. Ce merveilleux plus *objectif* — plus « fortement inscrit⁵⁶ » — est cependant souvent soumis au procédé d'inversion, fonction parodique que semble avoir privilégiée l'auteur de la *Violette*.

Jean Dufournet remarquait à juste titre que dans *Galeran de Bretagne* le merveilleux « réside dans la richesse toute orientale des objets⁵⁷ ». Les quelques motifs fonctionnels qui s'y trouvent — les chevaux extraordinaires des chevaliers qui participent au tournoi de Reims ou le songe d'Esmerée (vv. 5142-5161) (annexe 3, tableau III) — ne font pas le poids face au merveilleux ornemental mis en cause par l'épée de Galeran, le berceau, l'étoffe, l'oreiller et la harpe de Frêne. Comme le drap tissé par la mère, l'instrument de la jeune musicienne est emblématique de l'attitude de Renaut à l'égard du surnaturel : sur la harpe de la jumelle sont représentées des bêtes « diverses » dont la description emprunte à la *Queste del saint Graal*. Les bêtes fabuleuses ne sortiront cependant jamais de leur « cadre » et ne traverseront jamais de ce côté-ci du miroir. Exploitant les ressources de l'intertextualité, *Galeran de Bretagne* situe la merveille au niveau de l'ornementation ou de la *représentation* plutôt que sur le plan narratif. Hormis le

⁵⁶ Voir *supra*, note 12.

⁵⁷ Jean Dufournet, « Loin d'Arthur : *Galeran de Bretagne* ou l'autre roman » (« Introduction »), dans *Galeran de Bretagne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions », p. 12.

tissu de Frêne qui permet la reconnaissance finale, les différentes merveilles ornementales n'arrivent jamais à infléchir le cours du récit.

Un vers tiré de la description de l'étoffe peut d'ailleurs être retenu pour rendre compte de l'art du merveilleux tel que le concevait Renaut. Le narrateur résume d'abord la série d'images qui y sont *pourtraictes* (la vie de Floire et Blanchefleur et d'Hélène et Paris, les quatre saisons, le ciel, le feu, l'eau, la terre et les créatures qui la peuplent) et conclut ensuite que « toutes merveilles y avient » (v. 549). Cette formulation plutôt rare effectue parfaitement le transfert de la catégorie de l'événement (les merveilles qui *a[d]viennent*) à celle de la représentation (les merveilles qui y sont *contenues, renfermées*⁵⁸). On ne se surprend pas de retrouver dans ce récit une formule capable de résumer à elle seule tout l'art de l'auteur : le merveilleux de *Galeran de Bretagne*, comme plus tard celui du *Roman de la Violette*, est extrêmement condensé et la merveille, souvent « résiduelle », ne s'y obtient qu'à force de renvois à différents hypotextes. Les jeux intertextuels se substituent au vocabulaire du surnaturel et arrivent à accroître la teneur en merveilleux des auxiliaires mis en cause.

En synchronie, l'étude de ces quelques romans parodiques du premier tiers du XIII^e siècle a permis d'observer un moment de rupture où le genre procède à son propre examen de conscience. Plutôt que de considérer l'*Escoufle*, *Guillaume de Dole*, *Galeran de Bretagne* et *Le Roman de la Violette* comme le point de départ d'une tradition *vériste* ou *réaliste*, il convient peut-être d'y voir l'aboutissement d'une jeune « tradition » — qui reposait sur l'intime jonction du roman et de la merveille — qu'ils ont voulu faire imploser, montrant ainsi que le roman, médiéval autant que « moderne », est « fondamentalement insubordonné » et engendre toujours sa propre contestation :

Insistant sur l'idée d'un roman insoumis, subversif, les théoriciens du genre tendent à faire coïncider la naissance du roman moderne avec l'apparition des premiers

⁵⁸ Voir l'« index » de Lucien Foulet, éd. cit., p. 266 (entrée « avient »).

textes en rupture avec l'esthétique ancienne. Pour eux, il n'y aurait donc pas de roman à proprement parler avant *Don Quichotte* ou, pour les plus hardis, avant Rabelais, voire, chez quelques rares intrépides, Antoine de la Salle. Nous sommes nous-mêmes convaincus de cette *insubordination fondamentale*, mais nous voyons cependant dans le rejet d'une poétique conventionnelle une qualité native du roman plutôt qu'un caractère acquis⁵⁹.

« Le rejet salutaire de vieilleries trop lues et trop entendues ne serait plus le fait exclusif et ponctuel de quelques génies séditeux, mais bien une constante du genre », poursuivent les éditeurs du numéro que la revue *Études françaises* a consacré à « l'usure originelle du roman » (*De l'usage des vieux romans*). « Ce roman n'est pas de la Reonde Table », écrit Gerbert de Montreuil vers 1227-1229. Cinq siècles plus tard, l'auteur de *Jacques le Fataliste* dit à son tour *ne pas faire un roman* et, comme Jean Renart longtemps avant lui, met en tension la vérité et la fable :

Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable⁶⁰.

En refusant de *reconter* d'Arthur, les romans dits « réalistes » s'affichent donc comme des « roman insoumis⁶¹ », des « œuvres toutes négative⁶² » qui revendiquent à leur façon qu'elles *ne sont point des romans*, puisque leurs auteurs s'en prennent précisément aux traits constitutifs du genre : la matière arthurienne et ses merveilles bretonnes.

Le merveilleux, écrivait dans un contexte différent Pierre-Maxime Schuhl, « revient par la fenêtre lorsqu'on l'a chassé par la porte⁶³ ». Le merveilleux

⁵⁹ Ugo Dionne et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans *Études françaises* (*De l'usage des vieux romans*), vol. 42, n° 1, 2006, p. 6. Nous soulignons.

⁶⁰ Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, édition Pierre Chartier, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », 2000, p. 57.

⁶¹ Ugo Dionne et Francis Gingras, art. cit., p. 6.

⁶² Jean-Paul Sartre, « Préface » à *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute, Paris, Gallimard, 1956, p. 7.

⁶³ Pierre-Maxime Schuhl, *L'Imaginaire et le merveilleux*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1969. Il écrit, à propos de la « renaissance du merveilleux » au XX^e siècle : « On voit que l'exclusion du merveilleux n'est jamais très longue, et qu'il reparaît quand il semble condamné [...] Cette constante résurgence du merveilleux, qui ne disparaît jamais pour longtemps, qui revient par la fenêtre lorsqu'on l'a chassé par la porte, pose un problème qui dépasse l'histoire littéraire, et qui exige qu'on se retourne vers la psychologie et la philosophie » (p. 49).

participera longtemps encore à la définition (stricte) du roman, comme en témoigne les différentes éditions du *Dictionnaire de l'Académie*. Si la première (1694) reconnaît encore le rôle définitoire du surnaturel (le roman y est défini comme un « ouvrage en prose, contenant des aventures *fabuleuses* »), celle de 1835 modifie sensiblement les termes de l'équation : le genre romanesque s'appréhende désormais en termes de vraisemblance et « roman » ne se dit que « par allusion des récits dénués de *vraisemblance* ». Une appréhension historique de la dévitalisation du rôle narratif du merveilleux dans le roman qui déborderait les frontières strictes du Moyen Âge risquerait pourtant de faire apparaître que la vraie « crise du roman » se produit peut-être autant — si ce n'est davantage — à cause d'un abandon du merveilleux qu'à partir d'une recherche de la vraisemblance. Faut-il rappeler que Denis Diderot n'écrira jamais le roman dont il rêve — celui à *la Richardson* —, mais écrira plutôt contre le roman entendu au sens de « tissu d'événements chimériques et frivoles⁶⁴ ». *Jacques le fataliste* vient ainsi attester que le désir d'appréhender le réel ne s'est pas encore substitué à celui d'en finir avec les *vieilles* merveilles du *vieux* roman. En se livrant au jeu du « merveilleux contraire » (*Galeran de Bretagne*, v. 5526), Jean Renart, Renaut et Gerbert de Montreuil cherchaient déjà à phagocyter les œuvres « com avant » (v. 6757) qui, dans leurs romans, apparaissent comme autant de testaments trahis. Il fallait peut-être payer de quelques merveilles bretonnes le droit d'amorcer ainsi le (long) désenchantement du roman.

⁶⁴ *Éloge de Richardson*, dans *Œuvres esthétiques*, édition Paul Vernière, Paris, Garnier, p. 29.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I CORPUS DE RECHERCHE

Galeran de Bretagne, édition Lucien FOULET, Paris, Honoré Champion, coll. « Classique français du Moyen Âge », 1925.

GERBERT DE MONTREUIL, *Le Roman de la Violette ou de Gérard de Nevers*, édition Douglas Labaree-BUFFUM, Paris, Champion, « Société des Anciens Textes français », 1928.

JEAN RENART, *L'Escoufle*, édition Franklin SWEETSER, Genève/Paris, Droz/Minard, coll. « Textes littéraires français », 1974.

Autre édition consultée : édition Henri MICHELANT et Paul MEYER, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1894.

JEAN RENART, *Guillaume de Dole (Le Roman de la Rose)*, édition Félix LECOY, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1970.

Autres éditions consultées : édition d'après le manuscrit du Vatican par Gustave SERVOIS, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1893 ; édition Rita LEJEUNE, Paris, Droz, 1936.

II CORPUS SECONDAIRE

ALEXANDRE DE PARIS, *Le Roman d'Alexandre*, édition Edward C. ARMSTRONG, D. L. BUFFUM, Bateman EDWARDS, L. F. H. LOWE, Princeton/Paris, Princeton University Press/Presses Universitaires de France, coll. « Elliot Monographs », n° 37, 1937.

Autre édition consultée : édition Edward Cooke ARMSTRONG et traduction Laurence HARF-LANCNER, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.

Aliscans, édition Claude RÉGNIER, 2 vol., Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », n°s 110 et 111, 1990.

Amadas et Ydoine, édition John R. REINHARD, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classiques Français du Moyen Âge », 1926.

ANDRÉ DE COUTANCES, *Roman des Franceis*, édition par Anthony J. HOLDEN, dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Honoré Champion, 1973, pp. 213-233.

ANDRÉ LE CHAPELAIN, *De amore (Traité de l'amour courtois)*, édition E. TROJEL, Munich, Eidos Verlag, 1964. Traduction Claude BURIDANT, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », n° 9, 1974.

Âtre périlleux, édition Brian WOLEDGE, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1936.

Bataille Loquifer (La), édition Monica BARNETT, Oxford, Blakwell, coll. « Medium Ævum Monographs », 1975.

BENOÎT DE SAINTE-MAURE, *Le Roman de Troie en vers*, édition Léopold CONSTANS, 6 vol., Paris, Firmin Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1904-1912.

- Autre édition consultée : extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55, édition et traduction Emmanuèle BAUMGARTNER et Françoise VIELLIARD, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1998.
- Chanson de Guillaume (La)*, édition et traduction François SUARD, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1991.
- Chanson de Roland (La)*, édition et traduction Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », n° 554, 1993.
- Chevalier à l'épée (Le)*, édition R. C. JOHNSTON et Douglas David R. OWEN, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edinburgh / London, Scottish Academic Press, 1972.
- Chevalier aux deux épées (Le)*, édition Wendelin FOERSTER, Amsterdam, Rodopi, 1966 [1877].
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Cligès*, édition Philippe WALTER dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Autre édition consultée : édition et traduction Charles MÉLA, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal (Perceval)*, édition Daniel POIRION, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Autre édition consultée : édition et traduction Jean DUFOURNET, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Érec et Énide*, édition et traduction Peter F. DEMBOWSKI, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Guillaume d'Angleterre*, édition et traduction Anne BERTHELOT, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*, édition et traduction Daniel POIRION, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou Le Chevalier au Lion*, édition Karl D. UTTI et traduction Philippe WALTER, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.
- Autre édition consultée : édition et traduction David F. HULT, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1994.
- The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. Redaction of mss. ALPRS*, t. 3, édition William ROACH, Philadelphie, 1952.
- Autre édition consultée : *Première Continuation de Perceval*, édition William ROACH et traduction Colette-Anne VAN COOLPUT-STORMS, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1993.
- Doon de Mayence*, édition A. PEY, Paris, A. Franck, coll. « Anciens Poètes de la France », 1859.
- EILHART D'OVERG, *Tristrant*, traduction René PÉRENNEC, dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

- Énéas*, édition Jean-Jacques SALVERDA DE GRAVE, 2 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1925 et 1929.
Autre édition consultée : édition et traduction Aimé PETIT, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1997.
- Estoire del saint Graal*, édition Jean-Paul PONCEAU, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1997.
- Florence de Rome*, édition Axel G. WALLENSKÖLD, 2 vol., Paris, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1907-1909.
- Floire et Blanchefleur (Le Conte de)*, édition et traduction Jean-Luc LECLANCHE, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.
- FRÈRE ROBERT, *La Saga de Tristram et d'Isönd*, traduction Régis BOYER, dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- GAUTIER DE COINCY, *Les Miracles de Nostre Dame*, édition Victor Frederic KOENIG, 4 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1970.
- GERBERT DE MONTREUIL, *Continuation de Perceval*, édition Mary Williams, Paris, Honoré Champion, t. 1 et 2, 1922-1925.
- Gliglois*, édition Charles H. LIVINGSTON, Cambridge, Harvard University Press, 1932.
- GUILLAUME DE BERNEVILLE, *La Vie de saint Gilles*, édition Françoise LAURENT, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2003.
- GUILLAUME LE CLERC, *The Romance of Fergus*, édition Wilson FRESCOLN, Philadelphie, W. H. Allen, 1983.
- GUILLAUME DE SAINT-PATHUS, *Les Miracles de saint Louis*, édition Percival B. FAY, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1931.
- HUE DE ROTELANDE, *Ipomédon*, édition Anthony J. HOLDEN, Paris, Klincksieck, 1979.
- Hunbaut*, édition Margaret WINTERS, Leiden, E. J. Brill, 1984.
- JAKEMES, *Le Roman du châtelain de Coucy et de la fame de Fayel*, édition Maurice DELBOUILLE, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1936.
- JEAN RENART, *Le Lai de l'Ombre*, édition Félix LECOY, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1983.
- Joufroi de Poitiers*, édition Percival B. FAY et John L. GRIGSBY, Genève/Paris, Droz/Minard, coll. « Textes littéraires français », 1972.
- Lai d'Ignauré ou Le Lai du prisonnier*, édition Rita LEJEUNE, Liège, Vaillant-Carmanne, coll. « Textes anciens », 1938.
- Lais anonymes des XII^e et XIII^e siècles*, édition Prudence Mary O'HARA TOBIN, Droz, Genève, 1976.
Autre édition consultée : *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, édition bilingue, traduction d'Alexandre MICHA, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.

Le Livre du Graal, édition préparée par Daniel POIRION et publiée sous la direction de Philippe WALTER, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.

Autre édition consultée : *The Vulgate Version of Arthurian Romances*, édition Heinrich Oskar SOMMER, Washington, Carnegie Institution, 1908.

MARIE DE FRANCE, *Lais*, édition Jean RYCHNER, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », n° 93, 1983.

Autre édition consultée : édition Karl WARNKE [1925] et traduction Laurence HARF-LANCNER, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990.

Merlin-Huth (Suite du roman de Merlin), édition Gilles ROUSSINEAU, 2 vol., Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1996.

Les Merveilles de Rigomer, édition Wendelin FOERSTER, 2 vol., Dresde, coll. « Gesellschaft für romanische Literatur », 1908 et 1915.

Mort le roi Artu (La), Roman du XIII^e siècle, édition Jean FRAPPIER, Genève/Paris, Droz/M. J. Minard, coll. « Textes littéraires français », 1964.

NICOLE DE MARGIVAL, *Le Dit de la Panthère*, édition Bernard RIBÉMONT, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 2000

Autre édition consultée : *La Panthère d'Amours*, édition Henry A. TODD, Paris, Firmin-Didot, coll. « Société des Anciens Textes français », 1883.

Nouveau recueil complet des fabliaux, publié par Willem NOOMEN et Nico VAN DEN BOOGAARD, Assen, Van Gorcum, 1983.

Autre édition consultée : *Fabliaux érotiques*, édition critique, traduction, introduction et notes par Luciano Rossi avec la collaboration de Richard STRAUB et Howard BLOCH, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1992.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition et traduction Georges LAFAYE, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol., 1970 [1928].

PAÏEN DE MAISIÈRES, *La Mule sans frein ou la Demoiselle à la mule*, édition R. C. JOHNSTON et Douglas David R. OWEN, dans *Two Old French Gauvain Romances*, Edinburgh / London, Scottish Academic Press, 1972.

Partonopeu de Blois, édition Olivier COLLET et Pierre-Marie JORIS, Paris, Librairie Générale française, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2005.

Autre édition consultée : *Partonopeu de Blois*, édition Joseph GILDEA, Villanova (Pennsylvanie), Villanova University Press, vol. 1, 1967 ; vol. 2, première partie, 1968 ; deuxième partie, 1970.

PHILIPPE DE RÉMI, *Jehan et Blonde*, édition Sylvie LÉCUYER, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1984.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, édition et traduction Émile LITTRÉ, 2 vol., Paris, Firmin-Didot, 1860.

Poèmes d'amour des XII^e et XIII^e siècles, édition Emmanuèle BAUMGARTNER et Françoise FERRAND, Paris, Union générale d'éditions, 1983.

Prise d'Orange (La), édition Claude RÉGNIER, Paris, Éditions Klincksieck, 1986.

- Pyrame et Thisbé*, édition C. DE BOER, Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1921.
- Queste del saint Graal (La)*, édition Albert PAUPHILET, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Classiques français du Moyen Âge », 1999 [1923].
- RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesgues*, édition et traduction Michelle SZKILNIK, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2004.
- Autre édition consultée : Mathias FRIEDWAGNER, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1897].
- RAOUL DE HOUDENC, *Vengeance de Raguidel*, édition Gilles ROUSSINEAU, Genève, Droz, 2004.
- Autre édition consultée : Célestin HIPPEAU, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1852-1877].
- RENAUT DE BEAUJEU, *Le Bel Inconnu*, édition G. PERRIE WILLIAMS, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1929.
- Autre édition consultée : édition et traduction Michèle PERRET et Isabelle WEILL, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classique », 2003.
- RICHARD DE FOURNIVAL, *Le Bestiaire d'amour*, édition Célestin HIPPEAU, Caen/Paris, 1852-1877, réimpression Genève, Slatkine, 1969.
- Roman de Renart*, édition et traduction par Armand STRUBEL, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Autre édition consultée : édition et traduction Jean DUFURNET et Andrée MALINE, 2 vol., Paris, Flammarion, coll. « GF », 1985.
- Roman de Thèbes (Le)*, édition Guy RAYNAUD DE LAGE, 2 vol., Paris, Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1966 et 1968.
- Autre édition consultée : édition et traduction Francine MORA-LEBRUN, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1995.
- THOMAS D'ANGLETERRE, *Tristan et Yseut. Le fragment inédit de Carlisle*, édition et traduction Ian SHORT, dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- THOMAS D'ANGLETERRE, *Tristan et Yseut*, édition et traduction Christiane MARCHELLO-NIZIA, dans *Tristan et Iseut. Les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- Tristan et Yseut, les poèmes français*, édition et traduction de Philippe WALTER, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1989.
- Vie de saint Alexis*, édition Christopher STOREY, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1968.
- Vie de saint Jehan Paulus*, édition Louis ALLEN, dans Charles Allyn WILLIAM, *The German legends of the hairy anchorite, with two old French Texts of La Vie de saint Jehan Paulus*, Urbana, University of Illinois, 1935, p. 82-140.
- La Vie de sainte Marie l'Égyptienne. Versions en ancien et moyen français*, édition Peter F. DEMBOWSKI, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1977.
- Robert WACE, *Le Roman de Brut*, édition Judith WEISS, *Wace's Roman de Brut. A History of the British*, édition du texte anglo-normand revue d'après Ivor

ARNOLD (Paris, « Société des Anciens Textes français », 1938) et traduction en anglais moderne par Judith WEISS, Exeter, University of Exeter Press, coll. « Exeter Medieval English Texts and Studies », 1999.

III ÉTUDES

Littérature et civilisation médiévales

ANDRIEUX Nelly, « Une ville devenue désir : la *Prise d'Orange* et la transformation du motif printanier », dans Maurice ACCARIE (dir.), *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Alice Planche*, Paris, Les Belles Lettres, 1984, pp. 21-32.

ARSENEAU Isabelle, « Lancelot échevelé : la parodie dans *Les Merveilles de Rigomer* », dans *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge, Senefiance*, n° 50, Publications de l'Université de Provence, 2004, pp. 9-21.

ATANASSOV Stoyan, « Gauvain : malheur du nom propre et bonheur du récit », dans *Le Récit amoureux. Colloque de Cerisy-La-Salle*, Paris, P.U.F., coll. « Champ Vallon », 1982, pp. 11-21.

ATANASSOV Stoyan, *L'Idole inconnue. Le Personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII^e siècle*, Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2000.

BADEL Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Bordas, coll. « Études », 1984 [1969].

BARD Norval, « Les fonctions génériques du comique dans les *Moniages* », dans Gabriel BIANCIOTTO et Claudio GALDERISI (dir.), *L'Épopée romane : actes du XV^e congrès international Rencesvals, Poitiers 21-27 août 2000*, vol. 1, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, coll. « Civilisation médiévale », 2002, pp. 245-251.

BATES R. C., « Le Pèlerinage de Charlemagne : A Baroque Epic », dans Albert FEUILLERAT (dir.), *Studies by member of the French Department of Yale University*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale Romanic Studies », n° 18, 1941, pp. 1-47.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Histoire de la littérature française. Moyen Âge (1050-1486)*, Paris, Bordas, 1987.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le Tristan en prose*, Paris, CDU et SEDES, coll. « Moyen Âge », 1990.

BAUMGARTNER Emmanuèle, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995.

BAUMGARTNER Emmanuèle et WAGNER Robert-Léon, « “As enveisiez e as purvers”. Commentaire sur les vers 3125-3129 du *Roman de Tristan* de Thomas », *Romania*, t. 88, 1967, pp. 527-537.

BÉDIER Joseph, *Les Fabliaux : études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, E. Bouillon, 1893.

BEER Jeanette, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, 1981.

- BERGER Roger, *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle*, Arras, Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, t. XXI, 1981.
- BERTHELOT Anne, *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Nathan, 1989.
- BERTHELOT Anne, *Le roman courtois. Une introduction*, Paris, Nathan, 1998.
- BIANCOTTO Gabriel, « Le fabliau et la ville », dans *Third International Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium*, Cologne, Böhlau, 1981, pp. 43-65.
- BOUTET Dominique, *Les Fabliaux*, Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1985.
- BRACHET Jean-Paul, « Esquisse d'une histoire de lat. *signum* », dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, tome LXVIII, fascicule n° 1, 1994, pp. 33-50.
- BURGESS Glyn S. et PRATT Karen, *The Arthur of the French : the Arthurian Legend in Medieval French and Occitan Literature*, Cardiff, University of Wales Press, coll. « Arthurian Literature in the Middle Ages », 2006.
- BUSBY Keith, « Der Tirstan Menestrel des Gerbert de Montreuil und seine Stellung in der algranzösischen Artustradition », dans *Vox Romanica*, vol. 42, 1983, pp. 144-156.
- BUSBY Keith, « Diverging Traditions of Gauvain in Some of The Later Old French Verse Romance », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, 1987.
- BUSBY KEITH, *Codex and Context : Reading Old French Narrative in Manuscripts*, 2 vol., Amsterdam, Rodopi, 2002.
- CADART-RICARD, « Le thème de l'oiseau dans les comparaisons et les dictions chez onze troubadours, de Guillaume IX à Cerveri de Girone », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 21, 1978, pp. 205-230.
- CALIN William, « The Exaltation and Undermining of Romance : *Ipomédon* », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, Amsterdam, Rodopi, 1987, pp. 111-124.
- CALUWÉ Jacques de, « Le roman de *Blandin de Cornouailles* et de Guillot Ardit de Miramar : une parodie du roman arthurien ? », *Cultura Neolatina*, t. 38, 1978, pp. 55-66.
- CARMAN J. Neale, « The Sword Withdrawal in Robert de Boron's *Merlin* and in the *Queste del saint Graal*, » *PMLA*, vol. 53, n° 53, pp. 593-595.
- CARRAUD Vincent et CHAUVIER Stéphane (dir.), *Les Cahiers de philosophie de l'Université de Caen (Le Réalisme des universaux)*, n°s 38-39, 2003.
- CAZELLES Brigitte, « La rose et la violette », *Poétique*, vol. 17, 1986, pp. 405-422.
- CHÈNERIE Marie-Luce, *Le Chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1986.
- COLBY Alice, *Portrait in the Twelfth-Century French Literature*, Genève, Droz, 1965.
- CONLON D. C., « *La Chanson d'Audigier. A Scatological Parody of the Chanson de Geste* Edited from Ms. BN f. fr 19152 », *Nottingham Medieval Studies*, t. 333, 1989, pp. 21-55.

- COOPER Linda, *Realism and Irony in Jean Renart's Escoufle. A Case of Creativity in Old French Romance*, Princeton University, 1976.
- COOPER Linda, « Irony as Courtly Poetic Truth in *La Châtelaine de Vergy* », *Romanic Review*, vol. 75, 1986, pp. 273-282.
- CORBELLARI Alain, « Les jeux de l'anneau : fonctions et trajets d'un objet emblématique de la littérature narrative médiévale », dans Keith BUSBY, Bernard GUIDOT et Logan E. WHALEN (dir.), « *De sens rassis* ». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, pp. 157-167.
- CURTIS Renée L., *Tristan Studies*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction Jean Bréjoux, Paris, PUF, coll. « Agora », 1986 [1956].
- DELCOURT Denise « Oiseaux, ombre, désir : écrire dans les *Lais* de Marie de France », *MLN*, vol. 120, n° 4, 2005, pp. 807-824.
- DRAGONETTI Roger, « Le "Singe de Nature" dans le Roman de la Rose », dans *Mélanges d'études romanes du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Monsieur Jean Rychner, Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 16, n° 1, 1978, pp. 149-160 (repris dans *La Musique et les Lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, pp. 369-381).
- DUBRUCK Edelgard E., « La Rhétorique du désespoir : Didon et La Châtelaine de Vergy », dans Jean DUFOURNET et Daniel POIRION (dir.), *Relire le Roman d'Énéas*, Paris, Honoré Champion, 1985, pp. 25-42.
- DUBY Georges, *Histoire de la civilisation française*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U », 1969.
- DUBY Georges, *Hommes et structures du Moyen Âge*, Paris/La Haye, Mouton, coll. « Le savoir historique 1 », 1973.
- DUBY Georges, *Le Chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette, coll. « Littérature générale », 1981.
- DUBY Georges, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, Fayard, coll. « Les Inconnus de l'Histoire », 1984.
- DUBY Georges, *Mâle Moyen Âge, De l'amour et autres essais*, Paris, Flammarion, 1988.
- ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, traduction Maurice JAVION, Paris, Grasset, 1997 [1987].
- Enfant au Moyen Âge (L')*, *Senefiance*, n° 9, 1980.
- FARAL Edmond, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983 [1913].
- FRAPPIER Jean, *Chrétien de Troyes. L'Homme et l'Œuvre*, Paris, Hatier, 1957.
- FRAPPIER Jean, *Études sur Yvain ou Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*, Paris, Société d'enseignement supérieur, 1969.
- FREEMAN Michelle A., « Fergus : Parody and the Arthurian », *French Forum*, vol. 8, n° 3, 1983, pp. 197-215.

- FREYMOND Emile, *Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm. Eine Episode der Vulgata Des Livre D'Artus. Die Saga und ihre lokalisierung in Savoyen*, Halle, Niemeyer, 1899.
- FREYMOND Emile, « Artus' Kampf mit dem Katzenungetüm », dans *Beiträge zur romanischen Philologie : Festgabe für Gustav Gröber*, Halle, Niemeyer, 1899, pp. 311-396.
- GAIER Claude, *L'Industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges du XIII^e à la fin du XV^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.
- GIER Albert, « Chrétien de Troyes et les auteurs de fabliaux : la parodie du roman courtois », dans *The Legacy of Chrétien de Troyes*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, 1984, pp. 207-214.
- GINGRAS Francis, « Parmi une étroite fenestre : l'espace d'une vision et les cadres du désir dans le récit français du XII^e siècle », dans *Par la fenestre : études de littérature et de civilisation médiévales*, *Senefiance*, n^o 49, 2003, pp. 167-179.
- GINGRAS Francis, « Thomas et les lecteurs pervers : le roman de *Tristan* et la subversion de la courtoisie », Actes du Colloque *Esprit de chevalerie et littérature chevaleresque*, Taipei, Presses de l'Université Fu-Jen, 2004, pp. 12-26.
- GINGRAS Francis, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472), *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n^o 1, 2006, pp. 13-38.
- GINGRAS Francis, « Roman contre roman dans l'organisation du manuscrit du Vatican, Regina Latina 1425 », *Babel*, 16, 2007 (à paraître).
- GONTERO Valérie, « Les gemmes dans l'œuvre de Chrétien de Troyes », *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 45, 2002, pp. 237-254.
- GORDON Sarah, « Kitchen Knights in Medieval French and English Narrative : Rainouart, Lancelot, Gareth », dans *Literature Interpretation Theory*, vol. 16, n^o 2, printemps 2005, pp. 189-212.
- GORDON Sarah, *Culinary Comedy in Medieval French Literature*, Purdue University Press, 2006.
- GRAVDAL Kathryn, *Vilain and Courtois : Transgressive Parody in French Literature of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.
- GRIGSBY John, *The « Gab » as a Latent Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Medieval Academy of America, 2000.
- GROSSEL Marie-Geneviève, « Une femme à sa fenêtre : de la lyrique à l'hagiographie », dans *Par la fenestre : études de littérature et de civilisation médiévales*, *Senefiance*, n^o 49, 2003, pp. 209-220.
- GUIDOT Bernard, *Recherches sur la chanson de geste au XIII^e siècle d'après certaines œuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, 2 vol., Aix-en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986.
- HENRY Albert, *Chrestomathie de la littérature en ancien français*, Berne, A. Francke AG Verlag, 1953.

- JAMES-RAOUL Danièle, « À la fenêtre : approche d'un topos textuel dans les romans entre 1150-1250 », dans, *Par la fenestre: études de littérature et de civilisation médiévales*, *Senefiance*, n° 49, 2003, pp. 9-22.
- JEAUNEAU Édouard, « Nains et géants », dans Maurice de Gandillac et Édouard Jeauneau (dir.), *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle*, Paris / La Haye, Mouton, 1968, pp. 21-38.
- JONGKEES A. G., « Translatio Studii : les avatars d'un thème médiéval », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederick Niermeyer*, Groningue, Wolters, 1967, pp. 41-5.
- KJAER Jonna, « L'Épisode de "Tristan menestrel" dans la *Continuation de Perceval* par Gerbert de Montreuil (XIII^e siècle): essai d'interprétation », dans *Revue Romane*, 1990, vol. 25, n° 2, pp. 356-366.
- KOENIG Victor Frederic, « Sur une prétendue reverdie de Gautier de Coinci », *Romania*, t. 99, 1978, pp. 255-263.
- KÖHLER Erich, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois. Études sur les formes des plus anciens poèmes d'Arthur et du Graal*, traduction Éliane KAUFHOLZ, Paris, Gallimard, 1974.
- LACHET Claude, *La Prise d'Orange, ou, La parodie courtoise d'une épopée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1986.
- LACY Norris J., « Gliglois and Love's New Order », *Philological Quarterly*, vol. 53, n° 3, 1980, pp. 249-256.
- LAURENT Henri, *Un grand commerce d'exportation au Moyen Âge. La draperie des Pays-Bas en France et dans les pays méditerranéens (XII^e-XV^e siècles)*, Saint-Pierre de Galerne, G. Montfort, 1978.
- LAZAR Moshé, *Amour courtois et « fin'amors » dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.
- LEE Charmaine « I Fabliaux e le convenzioni della parodia », dans A. LIMENTANI (dir.), *Prospettive sui fabliaux. Contesto, sistema, realizzazioni*, Padova, Liviana, 1976, pp. 3-41.
- LE NAN Frédérique, « "Si li enuia mout la nuit" : Réflexion sur un élément commun de signification dans *Berte as grans piés* d'Adenet le Roi, le *Roman d'Alexandre* et la *Première Continuation de Perceval*, *La Revue des langues romanes (L'Imaginaire de la nuit au Moyen Âge)*, vol. 110, n° 2, 2002, pp. pp. 315-338.
- LETT Didier, *L'Enfant des miracles : enfance et société au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Paris, Aubier, coll. « Collection historique », 1997.
- LE GOFF Jacques, *Marchands et Banquiers du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1956.
- LE GOFF Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, coll. « Les Grandes civilisations », 1967 [1964].
- LE GOFF Jacques et VIDAL-NAQUET Pierre « Lévi-Strauss en Brocéliande. Esquisse pour une analyse d'un roman courtois », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 [1974], pp. 581-614.
- LE GOFF Jacques, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », dans *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 [1980], pp. 495-510.

- LE GOFF Jacques, *Un Autre Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999.
- LÉONARD Monique, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- LE RIDER Paule, « L'Épisode de l'épervier dans *Érec et Énide* », *Romania*, t. 116, n^{os} 3-4, 1998, pp. 368-393.
- LIBERA Alain de, *La Querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Travaux », 1996.
- MARAUD André, « Le Lai de *Lanval* et *La Chastelaine de Vergy* : la structure narrative », *Romania*, t. 93, 1972, pp. 433-459.
- MATORÉ Georges, *Le Vocabulaire de la société médiévale*, Paris, PUF, 1985.
- MÉNARD Philippe, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge (1150-1250)*, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1969.
- MÉNARD Philippe, *Les Lais de Marie de France*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979.
- MÉNARD Philippe: « femmes séduisantes et femmes malfaisantes : les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », dans Aimé PETIT (dir.), *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, t. 7, 1989, pp. 5-17.
- MÉNARD Philippe, *Les Fabliaux, contes à rire du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1983.
- MICHA Alexandre, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes*, Genève, Droz, 1939.
- MICHA Alexandre, « Tristan et Cligès », *Neophilologus*, vol. 36, n^o 1, 1952, pp. 1-10.
- MICHA Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.
- MÜHLETHALER Claude, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1994.
- NEUSCHÄFER H. J., « *Le Voyage de Charlemagne en Orient* (« *Karlsreise* ») als Parodie der Chanson de Geste », *Romanistisches Jahrbuch*, t. 10, 1959, pp. 78-102.
- NITZE William A., « The Waste Land : A Celtic Arthurian Theme », *Modern Philology*, vol. 43, n^o 1, 1945, pp. 58-62.
- NYKROG Per, *Les Fabliaux. Étude d'histoire littéraire et de stylistique médiévale*, Copenhague, 1957, réimp. Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1973.
- OWEN D.D.R., « The Elements of parody in "Saint-Pierre le jongleur" », dans *French Studies*, 1955, pp. 60-63.
- OWEN D. D. R., « Païen de Maisières — A Joke that went Wrong? », dans *Forum for Modern Language Studies*, t. 2, 1966, pp. 192-196.
- OWEN D. D. R., « The Craft of Guillaume le Clerc's *Fergus* », dans Leigh ARRATHOON (dir.), *The Craft of Fiction Essays in Medieval Poetics*, Rochester, Solaris, 1984, pp. 47-81.

- PASTOUREAU Michel, *Jésus chez le teinturier : couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Léopard d'or, 1997.
- PASTOUREAU Michel, *Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 2004.
- PAYEN Jean-Charles, *Le Lai narratif*, Turnhout, Brepols, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », 1975.
- PAYEN Jean-Charles, « Une poétique du génocide joyeux : devoir de violence et plaisir de tuer dans *La Chanson de Roland* », *Olifant*, vol. 6, n^{os} 3-4, 1979, pp. 226-236.
- PAYEN Jean-Charles, *Littérature française, I : le Moyen Âge*, Paris, Arthaud, 1984.
- POIRION Daniel (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- POMEL Fabienne, *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, traduction Marguerite Derrida, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970 [1928].
- REICHLER Claude, *La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- RIBEIRO Cristina Almeida, « Renouart au tinel : endroit et envers de la dérision », dans Gabriel BIANCIOTTO et Claudio GALDERISI (dir.), *L'Épopée romane : actes du XV^e congrès international Rencesvals, Poitiers 21-27 août 2000*, vol. 1, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, coll. « Civilisation médiévale », 2002, pp. 237-244.
- ROBERTSON Duncan, *The Medieval Saints' Lives : Spiritual Renewal and Old French literature*, Lexington, French Forum, 1995.
- RYCHNER Jean, *La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz, 1955.
- RYDELL Mireille Guillet, « L'épisode Rainouart : divertissement comique ? », *Fifteenth-Century Studies*, vol. 17, 1990, pp. 363-370.
- SCHULZE-BUSACKER Elisabeth, « La culture littéraire de Chrétien de Troyes », *Romania*, t. 122, 2005, pp. 289-319.
- SÉGUY Mireille, « Hippocrate victime des images : à propos d'un épisode déconcertant de l'*Estoire del saint Graal* », *Romania*, t. 119, 2001, pp. 440-464.
- SIENAERT Edgar, *Les lais de Marie de France : du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*, Paris, Honoré Champion, 1978.
- STANESCO Michel et ZINK Michel, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.
- STRUBEL Armand, *La Rose, Renart et le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1989.
- STRUBEL Armand, « *Grant senefiance a* » : allégorie et littérature au Moyen Âge, Paris, Honoré Champion, 2002.
- STUIP René E. V., « Interférences entre *La Châtelaine de Vergy* et *Le Roman de la Rose* », *Neophilologus*, vol. 70, 1986, pp. 469-470.

- SUARD François, « *Bisclavret et les Contes du Loup-Garou : essai d'interprétation* », *Marche romane*, vol. 30, n^{os} 3-4 (*Mélanges Charles Foulon*), 1980, pp. 267-276.
- SUARD François, « L'épopée française tardive, XIV^e et XV^e siècles », dans *Études offertes à Jules Horrent*, Liège, Presses universitaires de Liège, 1980, pp. 449-460.
- SUARD François, « La *Bataille Loquifer* et la pratique de l'intertextualité au XIII^e siècle », dans VIII Congresso de la Société Rencesvals, Pamplona-Santiago de Compostela, 15 a 25 de agosto de 1978, Pamplona, 1981, pp. 497-503.
- SUARD François, « La tradition épique aux XIV^e et XV^e siècles », *Revue des Sciences Humaines*, t. 55, 1981, pp. 95-107.
- SUARD François (dir.), *L'épopée tardive*, Nanterre, Centre des sciences de la littérature, Université Paris X-Nanterre, coll. « Littérales », 1998.
- SUDRE Léopold, « Les allusions à la légende de Tristan dans la littérature du Moyen Âge », *Romania*, t. 15, 1886, p. 534-557.
- SZKILNIK Michelle, « Seas, Islands and Continents in *L'Estoire del saint Graal* », *Romance Language Annual*, vol. 1, 1989, pp. 322-327.
- SZKILNIK Michelle, *L'Archipel du Graal. Étude de l'Estoire del Saint Graal*, Genève, Droz, 1991.
- TOGEBY Knud, « The Nature of the Fabliaux », dans *The Humor of the Fabliaux*, édité par Thomas D. Cooke et Benjamin L. Honeycutt, Columbia, 1974.
- TRACHSLER Richard, « Lancelot aux fourneaux : des éléments de parodie dans les *Merveilles de Rigomer* ? », *Vox Romanica*, n^o 52, 1993, pp. 180-193.
- TYSENS Madeleine « *En avril au tens pascour* », dans François Pirot [dir.], *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière [1899-1967]*, Liège, Soled, 1971, pp. 589-603.
- UNGUREANU Marie, *La Bourgeoisie naissante. Société et littérature bourgeoise d'Arras aux XII^e et XIII^e siècles*, Arras, Mémoires de la commission des monuments historiques du Pas-de-Calais, t. VIII, 1956.
- VAN COOLPUT Colette-Ann, « La poupée d'Evalac ou la conversion tardive du roi Mordrain », dans *Continuations : Essays on Medieval French Literature and Language in Honor of John L. Grigsby*, Birmingham, Summa Publications, 1989, pp. 163-172.
- VAN HAMEL Anton G., « Cligès et Tristan », *Romania*, t. 33, 1904, pp. 465-489.
- WALTER Philippe, *Naissance de la littérature française, IX^e-XIV^e siècles*, anthologie, Grenoble, Ellug, coll. « Recherches et travaux », 1993.
- WALTER Philippe, *Canicule. Essai de mythologie sur Yvain de Chrétien de Troyes*, Paris, SEDES, 1988, pp. 117-153.
- WALTERS Lori, « Chantilly ms. 472 as a Cyclic Work », dans Brat BESAMUSCA et al. (dir.), *Cyclification : the Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, Royal Academy of Arts and Sciences, 1992, pp. 135-139.
- WALTERS Lori, « The formation of a Gauvain cycle in Chantilly Manuscript 472 », *Neophilologus*, n^o 78, 1994, pp. 29-43.

- WOLF-BONVIN Romaine, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- WOLF-BONVIN Romaine, « "Circulez, il n'y a rien à voir". Le château tournoyant de *la Mule sans frein* (Païen de Maisières) », dans Denis HÜE et Christine FERLAMPIN-ACHER, *Le Monde et l'Autre Monde*, Actes du colloque arthurien de Rennes (8-9 mars 2001), Orléans, Paradigme, coll. « Medievalia », 2002, pp. 425-446.
- WOLF-BONVIN Romaine, « La *Bestornée* et le "coup de la nef" : la merveille dans *La Vengeance Raguidel*, dans Francis GINGRAS, *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, pp. 75-90.
- WILLIAMS Andrea, M. L., « The Enchanted Swords and the Quest for the Holy Grail : Metaphoric Structure in *La Queste del saint Graal* », *French Studies*, vol. 48, n° 4, 1994, pp. 385-401.

Le roman dit « réaliste »

- ACCARIE Maurice, « Vérité du récit ou récit de la vérité. Le problème du réalisme dans la littérature médiévale », dans *Récit et vérité du Moyen Âge au XVI^e siècle*, Razo, n° 15, Université de Nice, 1998, pp. 5-34.
- BALDWIN John W., « Le tournoi de Saint Trond. Une conjonction de l'histoire et de la littérature », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, mai-juin, 1990, t. 45, pp. 565-588.
- BALDWIN John W., *Aristocratic Life in Medieval France: The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2000.
- BAUMGARTNER Emmanuèle, « Les citations lyriques dans le *Roman de la Rose* », *Romance Philology*, t. 35, 1981, pp. 264-265.
- BLAKESLEE Merritt R., « Les allusions aux romans de Tristan dans l'œuvre de Jean Renart : études des sources », dans Danielle BUSCHINGER (dir.), *Tristan et Yseut, mythe européenne et mondial*, Göppingen, Kümmerle Verlag, 1987, pp. 42-58.
- BRUMLIK Joan, « Thoughts on Renaut's use of Marie's *Fresne* in *Galeran de Bretagne* », *Florilegium*, vol. 14, 1995-1996, pp. 87-98.
- CALLAHAN Christopher, « À l'ombre du jongleur disparu. La grammaire de la performance dans deux romans lyrico-narratifs dérimés », *Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 1997, pp. 211-233.
- CHAREYRON Nicole, « Voix narrative, fantaisie lyrique et parole dramatique dans une opérette médiévale : *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart », dans Francis GINGRAS, Françoise LAURENT, Frédérique LE NAN et Jean-René VALETTE (dir.), « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 129-145.
- COOPER Linda, « L'ironie iconographique de la coupe de Tristan dans *L'Escoufle* », *Romania*, t. 104, 1983, pp. 157-176.

- DILLER Georges T., « L'Escoufle. Une aventurière dans le roman courtois », *Le Moyen Âge*, t. 85, 1979, pp. 33-43.
- DOYLE Kara, « Narratizing Marie de Ponthieu », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, printemps 2004, vol. 30, n° 1, pp. 29-54.
- DRAGONETTI Roger, *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- FOULET Lucien, « Galeran et les dix compagnons de Bretagne », *Romania*, t. 51, 1925, pp. 116-121.
- FOULET Lucien, « Galeran de Jean Renart », *Romania*, t. 51, 1925, pp. 76-104.
- FOURRIER Anthime, *Le Courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge. Les Débuts (XII^e siècle)*, t. I, Paris, Nizet, 1960.
- FRANÇOIS Charles, *Études sur le style de la Continuation de Perceval par Gerbert et du Roman de la Violette par Gerbert de Montreuil*, Paris, Droz, 1932.
- FRANÇOIS Charles, « L'épisode interpolé du *Roman de la Violette* en prose », *Revue belge de philosophie et d'histoire*, t. 11, 1932, pp. 689-698.
- GIER Albert, « L'anneau et le miroir. Le *Lai de l'Ombre* à la lumière de *Narcisse* », *Romanische Forschungen*, vol. 110, n° 4, 1998, pp. 445-455.
- GRIMBERT Joan Tasker, « The Reception of the Tristan Legend in Renaut' *Galeran de Bretagne* », dans Keith BUSBY, Bernard Guidot et Logan E. Whalen (dir.), « *De sens rassis* ». *Essays in Honor of Rupert T. Pickens*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 219-231.
- HOEPFFNER Ernest, « Les *Lais* de Marie de France dans *Galeran de Bretagne* et *Guillaume de Dole* », *Romania*, t. 56, 1930, pp. 212-235.
- JEAY Madeleine, « Consuming Passions: Variations on the Eaten Heart Theme », *Violence against Women in Medieval Texts*, Anna ROBERTS (dir.), Gainesville, Florida University Press, 1998, pp. 75-96.
- JEWERS Caroline, « Fabric and Fabrication : Lyric and Narrative in Jean Renart's *Roman de la Rose* », *Speculum*, vol. 71, n° 4, 1996, pp. 907-924.
- JUNG Marc-René, « L'Empereur Conrad chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », *Romania*, t. 101, 1980, pp. 35-50.
- KOCHER Suzanne, « Accusations of Gay and Straight Sexual Transgression in the *Roman de la Violette* », dans Albrecht CLASSEN (dir.), *Discourse on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004, pp. 189-210.
- KOENING Vernon F., « Jean Renart and the autorship of *Galeran de Bretagne* », *Modern Language Notes*, t. 49, 1934, pp. 248-254.
- KRAUSE Kathy, *Fée and sainte : Discourse, Intertextuality, and the Construction of the Heroine in the Roman de la Violette*, University of Pennsylvania, 1993.
- KRAUSE Kathy, « L'héroïne et l'autorité du discours : le *Roman de la Violette* et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* », *Le Moyen Âge*, t. 102, n° 2, 1996, pp. 191-216.
- LACHET Claude, « Crimes et châtements dans *Florence de Rome* et le *Roman de la Violette* », dans *Crimes et criminels dans la littérature française. Actes du*

- Colloque International de Lyon [29 novembre 1990 — 1^{er} décembre 1990]*, Université Jean Moulin, CEDIC, 1991, pp. 25-43.
- LACHET Claude, *Sone de Nansay et le roman d'aventures en vers au XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1992.
- LACHET Claude, « Présence de Liénor dans le *Roman de la Rose* de Jean Renart », dans Jean-Claude AUBAILLY *et al.* (dir.), *Et c'est la fin pour quoy somes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Honoré Champion, 1993, t. 2, pp. 813-825.
- LANGLOIS Charles, *La Vie en France au Moyen Âge : de la fin du XII^e au milieu du XIV^e siècle*, tome I (*D'après les romans mondains du temps*), Paris, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », 1981.
- Le Nan Frédérique, « De quelques "pérégrines" ou la mobilité des dames dans l'œuvre présumée de Jean Renart », *Revue des langues romanes*, t. 104, n^o 1, 2000, pp. 47-70.
- LINDVALL Lars, *Jean Renart et Galeran de Bretagne. Étude sur un problème d'attribution de textes. Structures syntaxiques et stylistiques dans quelques romans d'aventures français*, Stockholm, Alqvist & Wiksel International, 1982.
- LYONS Faith, *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz, 1965.
- LEJEUNE Rita, *L'Œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Genève, Slatkine, 1968 [1935].
- LEJEUNE Rita, « Jean Renart et le roman réaliste », dans Alexandre MICHA (*et al.*), « Le roman en vers en France au XIII^e siècle », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Le roman jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, dirigé par Jean FRAPPIER et Reinhold R. GRIMM, Heidelberg, Carl Winter, 1978, t. 4, n^o 1, pp. 400-446.
- LEJEUNE Rita, « La coupe de la légende de Tristan dans *L'Escoufle* de Jean Renart », dans Peter Noble, Lucie Polak et Claire Isoz (dir.), *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic. Essays in Honour of David J. A. Ross*, Millwood, Kraus International Publication, 1982, p. 114-124.
- LEJEUNE Rita, « Du nouveau sur Jean Renart », Liège, 1997.
- LOT-BORODINE Myrrha, *Le Roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard, 1913.
- LOUISON Lydie, « Relecture de *l'Escoufle* et de l'histoire pour dater le premier de Jean Renart », *Le Moyen Âge*, t. 106, 2000, pp. 545-560.
- LOUISON Lydie, « Le récit de Jouglet : un pacte de lecture du *Roman de la Rose* ? », *Revue des langues romanes (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. CIV, n^o 1, 2001, pp. 71-90.
- LOUISON Lydie, *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- MARTINEAU-GÉNIEYS Christine, « La Merveille de Frêne », dans *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet*, Paris, Champion, 1993, 3 vol., t. II, pp. 925-939.
- MEYER Paul, « Fragment d'un manuscrit de *l'Escoufle* », *Bulletin de la Société des anciens textes français*, vol. 24, 1898, pp. 84-93.

- PARIS Gaston, « Le roman d'aventure » dans *Cosmopolis*, t. XI, 1898.
- PARIS Gaston, « Le Cycle de la Gageure », *Romania*, t. 32, 1903, pp. 480-511.
- PAYEN Jean-Charles, « Structure et sens de Guillaume de Dole, dans *Études de langue et de littérature du Moyen Âge offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Honoré Champion, 1973.
- PIERREVILLE Corinne, *Gautier d'Arras. L'autre Chrétien*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- PLASSON Anne-Marie, « L'obsession du reflet dans *Galeran de Bretagne* », dans *Mélanges offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, SEDES, 1974, pp. 673-694 (repris dans, *Galeran de Bretagne*, traduction Jean Dufournet, Paris, Honoré Champion, coll. « Traductions, pp. 181-203).
- POIRION Daniel, « Fonction de l'imaginaire dans *L'Escoufle* », *Mélanges de langue et de littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Institut de Français, Université de Haute Bretagne, 1980, t. I, pp. 287-293.
- Revue des langues romanes (La) (La fiction réaliste au XIII^e siècle)*, t. 104, n° 1, 2001.
- ROCKWELL Paul Vincent, *Rewriting Resemblance in Medieval French Romance. Ceci n'est pas un graal*, New York, Garland Pub., coll. « Garland Studies in Medieval Literature », 1995.
- ROCKWELL Vincent, « Twin Mysteries, "Ceci n'est pas un Fresne" : Rewriting resemblance in *Galeran de Bretagne* », dans Keith BUSBY et Norris J. LACY (dir.), *Cunjunctions*, Rodopi, Amsterdam, coll. « Études de Langue et Littérature française », 1994, pp. 487-504.
- STANTON Amida, *Gerbert de Montreuil as a Writer of Grail Romance : An investigation of the date and more immediate sources of the Continuation of Perceval*, University of Chicago Dissertation, 1942.
- STRUYF Marie-Claude, « Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 30, 1987, pp. 245-261.
- STRUYF Marie-Claude, « De la sylve au jardin : la fête printanière dans Guillaume de Dole », dans *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Sénéfiance n° 28, Aix-en-Provence, CUER MA, 1990, pp. 361-371.
- STRUYF Marie-Claude « Le personnage de Jouglet dans le *Guillaume de Dole* : une figure de l'écrivain », dans Danielle BUSCHINGER (dir.), *Figures de l'écrivain au Moyen Âge*, Göppingen, Kümmerle, 1991, pp. 381-388.
- TODD Henry A., « Guillaume de Dole : an unpublished Old French Romance », *PMLA*, vol. 2, 1886, pp. 105-157.
- UHLIG Marion, « Le cheval de la langue : héroïsme et art d'écrire dans *Galeran de Bretagne* de Renaut », *@nalyse, Portrait de l'homme de lettres en héros* (collectif), 2006-03-10. <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=94>.
- VIGNERAS Louis, « Études sur Jean Renart », *Modern Philology*, t. 30, 1932-1933, pp. 241-262 et 351-359.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « L'horreur, condition du bonheur dans le roman idyllique médiéval », dans, *Le Bonheur en littérature : représentations de*

- l'autre et de l'ailleurs*, publié par le Centre de recherches des lettres et langues de l'Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998.
- VINE DURLING Nancy, « The Seal and the Rose : Erotic Exchanges in *Guillaume de Dole* », *Neophilologus*, v. 77, n° 1, 1993, pp. 31-40.
- VINE DURLING Nancy (dir.), *Jean Renart and the Art of Romance. Essays on Guillaume de Dole*, edited by Nancy Vine Durling, Gainesville, University Press of Florida, 1997.
- WARREN Frederick M., « The Works of Jean Renart, poet and their relation to *Galeran de Bretagne* I » et « II », *Modern Language Notes*, t. 23, 1908, pp. 69-73 et 97-100.
- WILMOTTE Maurice « Un curieux cas de plagiat littéraire. Le poème de "Galeran" », dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, t. XIV, 1928, pp. 269-309.
- WILMOTTE Maurice, « Gerbert de Montreuil et les écrits qui lui sont attribués », dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, classe des lettres*, n° 3, 1900.
- WOLF-BONVIN Romaine, « Du lai du *Freisne* à *Galeran de Bretagne* : la fabrique des filles-fleurs », dans *Ce est li fruis selonc la letre. Mélanges offerts à Charles Méla*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 2002, pp. 571-589.
- ZINK Michel, *Roman rose et rose rouge : le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Nizet, 1979.

Perspectives critiques

- ABASTADO Claude, « Situation de la parodie », dans *Cahiers du 20^e siècle. La Parodie*, n° 6, 1976, pp. 9-37.
- AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [1997].
- ANGENOT Marc, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. « Langages et sociétés », 1982.
- AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction Cornélius HEIM, Paris, Gallimard, 1968 [1948].
- AUERBACH Erich, *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge*, traduction Robert KAHN, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2004 [1958].
- BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, édition Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, traduction Julia KRISTEVA, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1970.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduction Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975].
- BARTHES Roland, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 [1968], pp. 81-90.

- BARTHES Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1985.
- BARTHES Roland (et al.), *Littérature et Réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982.
- BATANY Jean, *Scène et coulisses du « Roman de Renart »*, Paris, SEDES, coll. « Moyen Âge », 1989.
- BERGSON Henri, *Le Rire (Essai sur la signification du comique)*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1972 [1901].
- CALVINO Italo, « Niveaux de la réalité en littérature », dans *La Machine littérature*, traduction Michel ORCEL et François WAHL, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1984.
- COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le travail de citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967.
- DIONNE Ugo et GINGRAS Francis, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », dans *Études françaises (De l'usage des vieux romans)*, vol. 42, n° 1, 2006, pp. 5-12.
- EICHEL-LOJKINE Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, introduction de Gérard GENETTE, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- FORSTER Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, édition Oliver STALLYBRASS, Londres, Penguin Books, coll. « Twentieth-Century Classics », 1990 [1927].
- FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient*, traduction Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1930 [1905].
- FRYE Northrop, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.
- GENETTE Gérard (et al.), *Théorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1986.
- GILSON Étienne, *Les Idées et les Lettres*, Paris, Vrin, 1932 [1930].
- GOYET Francis, *Le sublime du « lieu commun » : l'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.
- GREEN Dennis H., « Irony and the rise of courtly romance », dans *German Life and Letters*, vol. 35, 1981, pp. 98-104.
- GREIMAS Algirdas Julien et COURTÈS Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969.

- GROUPAR, *Le singe à la porte. Vers une théorie de la parodie*, New York, Peter Lang, 1984.
- HAIDU Peter, *Æsthetic Distance in Chrétien de Troyes : Irony and Comedy in Cligès and Perceval*, Genève, Droz, 1968.
- HUCHET Jean-Charles, *Le Roman médiéval*, Paris, PUF, coll. « Littérature modernes », 1984.
- HUNT Tony, « Irony and the rise of courtly romance », *German Life and Letters*, vol. 35, 1981, pp. 98-104.
- HUTCHEON Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, pp. 467-477.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, London, Methuen, 1985.
- JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », dans *Poétique*, I, n° 1, 1970, pp. 79-101.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- KRISTEVA Julia, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel*, n° 29, 1967, pp. 53-75.
- KRISTEVA Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969.
- KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Le Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », 1984 [1967].
- LEHMANN Paul, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart : Hiersemann, 1963 [1922].
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LUKÁCS Georg, *Balzac et le réalisme français*, traduction Paul LAVEAU, préface de Gérard GENGEMBRE, Paris, La Découverte, coll. « La découverte-poche », 1998 [1934-1940 ; 1951].
- LUKÁCS Georg, *La Théorie du roman*, traduction Jean CLAIREVOYE, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1920].
- MARICHAL Robert, « Naissance du roman », dans *Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, Paris / La Haye, Mouton, 1969, p. 449-492.
- MARTIN Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale, I)*, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de l'Université de Lille III, 1992.
- MAURIAC François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1990 [1933].
- MORA-LEBRUN Francine, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1994.

- MÜHLETHALER Jean-Claude (dir.), *Formes de la critique : parodie et satire dans la France et l'Italie médiévale*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- NELLI René, *L'Érotique des troubadours*, t. 1, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10 / 18 », 1974.
- PAGÈS Alain et THOMSON Clive (dir.), *Dire la parodie. Colloque de Cerisy*, New York, Peter Lang, 1989.
- PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- POIRION Daniel (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983.
- REY-FLAUD Henri, *La Névrose courtoise*, Paris, Navarin Éditeur, coll. « Bibliothèque des Analytica », 1983.
- REYNIER Gustave, *Les Origines du roman réaliste*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1912].
- REYNIER Gustave, *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1914].
- RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.
- RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, pp. 4-18.
- RIFFATERRE Michael, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature*, n° 41, février 1981, pp. 4-7.
- SARRAUTE Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, préface de Jean-Paul SARTRE, Paris, Gallimard, 1956.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- SCHEIDEGGER Jean, *Le Roman de Renart ou le texte de la dérision*, Genève, Droz, 1989.
- SPIEGEL Gabrielle, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- SUBRENAT Jean, « Le Roman de Renart et la parodie littéraire », dans *Comique, satire et parodie dans la tradition renardienne et les fabliaux*, Actes du colloque du centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, 15-16 janvier 1983, Göppingen, Kümmerle, 1983, pp. 125-137.
- TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.
- TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- TODOROV Tzvetan, *Symbolisme et Interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, pp. 25 à 36.

- TYNIANOV Iouri, « Destruction, parodie », *Change*, n° 2, 1969, pp. 67-76.
- WATT Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1957.
- WEIL Michèle, « Comment repérer et définir le *topos* ? », dans Nicole BOURSIER et David TROTT (dir.), *La Naissance du roman en France : topique romanesque de L'Astrée à Justine*, Paris, Papers on French Seventeenth Century Literature, coll. « Biblio 17 », 1990, pp. 123-137.
- ZINK Michel et RAVIER Xavier (dir.), *Réception et identification du conte depuis le Moyen Âge*, Toulouse, Presses de l'Université Toulouse-Le-Mirail, 1987.
- ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- ZUMTHOR Paul, « Intertextualité et mouvance », dans *Littérature*, n° 41, 1981, pp. 8-16.
- ZUMTHOR Paul, *La Mesure du Monde*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1993.
- Merveilleux et fantastique**
- AARNE Anti et THOMPSON Stith, *The Types of the Folktale*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia Academia Scientiarum Fennica, coll. « Folklore Fellows Communications », 1961, 3^e éd. 1973.
- ARSENEAU Isabelle, « Gauvain et les métamorphoses de la merveille : déchéance d'un héros et déclin du surnaturel », dans Francis GINGRAS (dir.), *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans les littératures d'expression française du Moyen Âge à nos jours*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Symposiums », 2005, pp. 91-106.
- BANCOURT Paul, *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du cycle du Roi*, 2 vol., Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1982.
- BELMONT Nicole, « L'«enfant cuit» », dans *Ethnologie française*, vol. 25, n° 2, *Le motif en sciences humaines*, 1995, pp. 180-185.
- BERNHEIMER Richard, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- BERTHELOT Anne, « Apprivoiser la merveille », dans « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* », *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 49-65.
- BERTRAND Denis et VINCENSINI Jean-Jacques, « La vengeance est un plat qui se mange cuit », *Bulletin du Groupe de recherches sémio-linguistiques de l'École des hautes études en sciences sociales*, n° 16, 1980, pp. 30-43.
- BRAET Hermann, *Le Songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gand, Romanica Gandensia, 1975.
- CARASSO-BULOW Lucienne, *The merveilleux in Chrétien de Troyes' Romances*, Genève, Droz, 1976.

- CERRITO Stefania, « *Mes en nostre matiere n'appartient pas : la vengeance de Médée dans le Roman de Troie et sa mouvance* », dans *La Digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Senefiance, n° 51, 2005, pp. 99-113.
- COMBARIEU DU GRÈS Micheline, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros de chanson de geste*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1979.
- DENIS Françoise « Cœur arraché / cœur mangé : modulations », *Études littéraires*, vol. 31, n° 1, 1998, pp. 95-108.
- DICKMANN Adolphe-Jacques, *Le Rôle du surnaturel dans la Chanson de Geste*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1926].
- DI MAIO Mariella, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005.
- DUBOST Francis, « Merveilleux, fantastique et ironie dans *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes », dans Jean DUFOURNET (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 47-76.
- DUBOST Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^e-XIII^e siècles : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*, Genève, Slatkine, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 1991.
- DUBOST Francis, « Le conflit des lumières : lire “*tot el*” la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », dans *Le Moyen Âge*, t. 98, n° 2, 1992, pp. 187-212.
- DUBOST Francis, « Les motifs merveilleux dans les *Lais* de Marie de France », dans Jean Dufournet (dir.), *Amour et merveille. Les Lais de Marie de France*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, pp. 41-80.
- DUBOST Francis, « *Tel cuide bien faire qui faut* : le “beau jeu” de Renaut avec le merveilleux », dans *Le Chevalier et la merveille dans Le Bel Inconnu ou Le beau jeu de Renaut*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1996, pp. 23-56.
- DUBOST Francis, « Entre (ir)rationalité et symbolisme : la merveille », *Théophylion*, t. II, vol. 2, 1997, pp. 451-495.
- DUBOST Francis, « Un outil pour l'étude des transferts de thèmes : le thésaurus informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », dans *Transferts de thèmes, transferts de textes; mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et Caridad Martínez, Barcelone, PPU, 1997, p. 26-27.
- DUBOST Francis, *Le Conte du Graal ou l'art de faire signe*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1998.
- DUFOURNET Jean (dir.), *Le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes : approches d'un chef d'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 47-76.
- FERLAMPIN-ACHER Christine, « Merveilleux et comique dans les romans arthuriens français (XII^e-XV^e siècles) », dans *Arthurian Literature*, vol. 19 : *Comedy in Arthurian Literature*, édité par Keith BUSBY et Roger DALRYMPLE, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 17-47.

- FERLAMPIN-ACHER Christine, *Merveilles et topiques merveilleuses dans les romans médiévaux*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- GALLAIS Pierre, *La Fée à la fontaine et à l'arbre, un archétype du conte merveilleux et du récit courtois*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992.
- GINGRAS Francis, « L'Anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale », dans *Revue des langues romanes*, t. 101, n° 2, 1997, 163-183.
- GINGRAS Francis, *Érotisme et merveilles dans les récits français des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- GINGRAS Francis, « Préhistoire de la sorcière d'après quelques récits français des XII^e et XIII^e siècles », *Florilegium*, vol. 18, n° 1, 2001, pp. 31-50.
- GONTERO Valérie, « L'anneau faé. Analyse d'un motif merveilleux dans la littérature arthurienne en vers des XII^e et XIII^e siècles », *Lettres romanes*, vol. 57, n° 1-2, 2003, pp. 3-18.
- GUERREAU-JALABERT Anita, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève, Droz, 1992.
- HARWARD Vernon J., *The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition*, Leiden, E. J. Brill, 1958.
- HARF-LANCNER Laurence, *Les Fées au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 1984.
- KNAPTON Antoinette, « La poésie enluminée de Marie de France », *Romance Philology*, vol. 30, 1976, pp. 177-187.
- LE NAN Frédérique, « Paysage et merveille paysagère dans la *Continuation de Gerbert de Montreuil* », dans « *Furent les merveilles prueves et les aventures truvees* ». *Hommage à Francis Dubost*, Paris, Honoré Champion, 2005, pp. 393-413.
- LÉVY-BRUHL Lucien, *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive* (Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1963 [1931]).
- LÜTHI Max, *The European Folktale : Form and Nature*, traduction John D. Niles, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, coll. « Translations in folklore studies », 1982.
- MATZKE Jean, « The Legend of the Eaten Heart », *Modern Languages Notes*, vol. 26, n° 1, 1911, 1-8. Danielle Régnier-Bohler, *Le Cœur mangé. Récits érotiques et courtois des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Stock, 1979.
- MÉNARD Philippe, « Femmes séduisantes et femmes malfaisantes : les filles-fleurs de la forêt et les créatures des eaux dans le *Roman d'Alexandre* », dans Aimé PETIT (dir.), *Autour d'Alexandre, Bien dire et bien apprendre*, t. 7, 1989, pp. 5-17.
- NOACCO Cristina, « *Par nigromance et par enchantement* : niveaux et nuances du magique dans les romans de Chrétien de Troyes », *Magie et illusion au Moyen Âge*, *Senefiance*, XLII, 1999, pp. 383-406.

- POIRION Daniel, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1982.
- ROUSSET Paul, « Le sens du merveilleux à l'époque féodale », *Le Moyen Âge*, vol. 62, 1956, pp. 25-37.
- SCHUHL Pierre Maxime, *L'Imaginaire et le merveilleux*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1969.
- THOMPSON Stith, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977 [1946].
- THOMPSON Stith, *Motif Index of Folk Literature*, 6 vol. Bloomington, Indiana University, 1932-1936, réédition Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1955-1958.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1970.
- VAX Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.
- VALETTE Jean-René, *La Poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du "cœur mangé" dans la narration médiévale », *Le Cœur au Moyen Âge, Senefiance*, n° 30, 1991, pp. 441-459.
- VINCENSINI Jean-Jacques, « D'une distinction préalable à la définition des stéréotypes anthropologiques », dans *Ethnologie française*, XXV, n° 2, *Le motif en sciences humaines*, 1995, pp. 257-265.
- VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1996.

ANNEXES

ANNEXE I
RELEVÉ STATISTIQUE DE MERVEILLE ET DE SES DÉRIVÉS

TABEAU I — Représentation des différentes catégories grammaticales

	TITRE	TOTAL	SUBSTANTIF ¹	ADVERBE	VERBE	ADJECTIF
1.1 VIES DE SAINTS	<i>saint Alexis</i>	3	100 %	—	—	—
	<i>Voyage de saint Brandan</i>	7	42,5 %	14,5 %	43 %	—
	<i>saint Gilles</i>	23	60 %	9 %	30,5 %	—
	<i>saint Jehan Bouche d'Or</i>	4	50 %	—	50 %	—
	<i>sainte Marie l'Égyptienne</i>	6	33,3 %	33,3 %	33,3 %	—
	<i>saint Jehan Paulus</i>	17	12 %	6 %	47 %	35 %
1.2 CHANSONS DE GESTE	<i>Chanson de Roland</i>	26	8 %	4 %	15 %	73 %
	<i>Chanson de Guillaume</i>	6	17 %	—	—	83 %
	<i>Aliscans</i>	55	29 %	25,5 %	22 %	23,5 %
	<i>Moniage Rainouart</i>	37	16,5 %	19 %	27 %	38 %
	<i>Aymeri de Narbonne</i>	16	37,5 %	18,75 %	25 %	18,75 %
	<i>Aiol</i>	51	12 %	23,5 %	17,5 %	47 %

¹ Nous conservons les distinctions établies par Tobler et Lommatzsch est considérons les locutions « c'est merveille » et « c'est merveilles » comme des formes substantives.

TABLEAU I (suite)

	TITRE	TOTAL	SUBSTANTIF	ADVERBE	VERBE	ADJECTIF
1.3 ROMANS	<i>Alexandre (br. I à IV)</i>	113	51 %	8 %	17 %	24 %
	<i>Thèbes</i>	57	46 %	14 %	12 %	26 %
	<i>Énéas</i>	66	23 %	43 %	14 %	21 %
	<i>Èrec et Ènide</i>	34	38 %	23,5 %	29,5 %	9 %
	<i>Cligès</i>	30	53 %	17 %	20 %	10 %
	<i>Chevalier au Lion</i>	34	56 %	14,5 %	26,5 %	3 %
	<i>Chevalier de la Charrette</i>	38	29 %	8 %	48 %	8 %
	<i>Conte du Graal</i>	46 ²	54 %	4 %	33 %	9 %
	<i>Vengeance Raguidel</i>	18	44 %	27,5 %	22 %	5,5 %
	<i>Escoufle</i>	38	55 %	16 %	29 %	—
	<i>Guillaume de Dole</i>	24	62,5 %	16,5 %	12,5 %	8,5 %
	<i>Galeran de Bretagne</i>	23	43,5 %	26 %	21,5 %	9 %
	<i>Roman de la Violette</i>	22	27 %	41 %	32 %	—
	<i>Queste del Saint Graal</i>	236	37 %	10 %	17 %	36 %
	<i>La Mort le roi Artu</i>	92	38 %	12 %	28 %	22 %

² Nous excluons la coquille où le scribe (Guiot) substitue « mervoille » à « vermoille » dans la description de la tente de la demoiselle (« Li trez fu genz a grant mervoille / L'une partie fu vermoille », ms. Berne 354, vv. 604-605).

TABLEAU II — Les différentes catégories du surnaturel dans les récits hagiographiques

TITRE	SUBSTANTIF « MERVEILLE » (précédé d'un déterminant)	« MIRACLE »	« VERTU »
<i>saint Alexis</i>	—	1	1
<i>Voyage de saint Brandan</i>	1	2	6
<i>saint Gilles</i>	4	15	8
<i>saint Jehan Bouche d'Or</i>	2	5	3
<i>sainte Marie L'Égyptienne</i>	2	3	3
<i>saint Jehan Paulus</i>	1	4	2

TABLEAU III — La fréquence des occurrences³

TITRE	NOMBRE D'OCCURRENCES AU TOTAL	NOMBRE DE VERS AU TOTAL	FRÉQUENCE DES OCCURRENCES
<i>Érec et Énide</i>	34	6934	1/204
<i>Cligès</i>	30	6702	1/223
<i>Chevalier au Lion</i>	34	6808 ⁴	1/200
<i>Chevalier de la Charrette</i>	38	7112	1/187
<i>Conte du Graal</i>	47	8960	1/191
<i>Escoufle</i>	38	9102	1/240
<i>Guillaume de Dole</i>	24	5655	1/236
<i>Galeran de Bretagne</i>	23	7800	1/339
<i>Le Roman de la Violette</i>	22	6654	1/302

³ Nous donnons le nombre de vers que compte chaque récit dans la copie de Guiot (BnF fr 794).

⁴ L'explicit est exclu du nombre total de vers (« Explycit li *Chevaliers au Lyeon*. / Cil qui l'escrist Guioz a non; / devant Nostre Dame del Val / est ses ostex tot a estal »).

TABLEAU IV — Les occurrences à la rime

TITRE	TOTAL DES OCCURRENCES DE « MERVEILLE » ET DE SES DÉRIVÉS	OCCURRENCES À LA RIME	RIME AU PREMIER VERS DU COUPLET	RIME « MERVEILLE » / « VERMEILLE
<i>Escoufle</i>	38	24 (63 %)	14 (37 %) ⁵	5 (13 %)
<i>Guillaume de Dole</i>	22	13 (59 %)	8 (61,5 %)	2 (15,5 %)
<i>Galeran de Bretagne</i>	23	9 (39 %)	4 (44,5 %)	1 (11 %)
<i>Roman de la Violette</i>	22	14 (63,5 %)	7 (50 %)	6 (43 %)

⁵ Aux vers 6979-6980, « s'esmerveille » rime avec « merveille ».

ANNEXE 2

TABLEAU I — L'origine des armes et des tissus

	TITRE	ORIGINE LOCALE	ORIGINE EXOTIQUE
Chrétien de Troyes ¹	<i>Érec et Énide</i>	1 (33%)	2 (67%)
	<i>Cligès</i>	—	1 (100%)
	<i>Chevalier au Lion</i>	—	—
	<i>Chevalier de la Charrette</i>	5 (100 %)	0 (0 %)
	<i>Graal</i>	0 (0 %)	4 (100 %)
Romans dits « réalistes » ²	<i>Escoufle</i>	1 (20 %)	4 (80%)
	<i>Guillaume de Dole</i>	4 (80 %)	1 (20 %)
	<i>Galeran de Bretagne</i>	2 (20 %)	8 (80 %)
	<i>Roman de la Violette</i>	—	—

¹ *Érec et Énide* — origine locale : Limoges (v. 2624) ; origine exotique : Thessalie (v. 2404), Inde (v. 6792). *Cligès* — origine locale : aucune occurrence ; origine exotique : Syrie (v. 5989). *Le Chevalier au Lion* — aucune occurrence. *Le Chevalier de la Charrette* — origine locale : Poitiers (v. 3504) Limoges (v. 5804) Toulouse (v. 5808), Lyon (v. 5811), Poitou (v. 5821) ; origine exotique : aucune occurrence. *Le Conte du Graal* — origine locale : aucune occurrence ; origine exotique : Arabie, Grèce (v. 3101), Venise (v. 3102), Inde (v. 1562).

² *Escoufle* — origine locale : Flandre (v. 3585) ; origine exotique : Bénévent (v. 198), Lombardie (v. 3575), Turquie (v. 3590), Ratisbonne (v. 6704). *Guillaume de Dole* — origine locale : Limoges (v. 1551), Senlis (v. 1664), Chambly (v. 1673), Liège (v. 1953) ; origine exotique : Pouille (v. 5324). *Galeran de Bretagne* — Reims (v. 903), Flandre (v. 4101) ; origine exotique : Frise (v. 434), Inde (vv. 464 et 4680), Antioche (v. 2007), Calydon (vv. 2033 et 4715), Babylone (v. 4716) pays mauresques (v. 4780) ; *Roman de la Violette* — origine locale : aucune occurrence ; origine exotique : nous ne comptabilisons pas la broche d'Euriaut dans la mesure où l'origine n'est donnée que de façon détournée (par le nom de ses possesseurs : *Florence de Rome* et *Marguerite de Hongrie*).

TABLEAU II — Les formules laudatives

	TITRE	ORIGINE LOCALE	ORIGINE EXOTIQUE
Chrétien de Troyes ¹	<i>Érec et Énide</i>	3 75%	1 25%
	<i>Cligès</i>	—	12 100%
	<i>Chevalier au Lion</i>	2 50%	2 50%
	<i>Chevalier de la Charrette</i>	5 56%	4 44%
	<i>Graal</i>	1 25%	3 75%
Romans dits « réalistes » ²	<i>Escoufle</i>	5 (71%)	2 (29%)
	<i>Guillaume de Dole</i>	4 (67%)	2 (33%)
	<i>Galeran de Bretagne</i>	9 (56%)	7 (4%)
	<i>Roman de la Violette</i>	9 (60%)	6 (40%)

¹ *Érec et Énide* — origine locale : Maine, Poitou (v. 6642) et Liège (v. 5386) ; origine exotique : Lombardie (v. 5385). *Cligès* — origine locale : aucune occurrence ; origine exotique : Antioche (vv. 796 et 5325), Pavie, Plaisance (v. 5136), Rome (v. 5325), Almeria, Maroc, Tudela (vv. 6250-6251), Césarée, Tolède, Candie (vv. 4682-4683), Beyrouth (v. 2990) ; *Le Chevalier au Lion* — origine locale : Argonne (v. 3228), Seine (v. 5977) ; origine exotique : Tarse (v. 4076), Perse (v. 6534) ; *Le Chevalier de la Charrette* — origine locale : Lendit (v. 1482), Amiens (v. 1986), Gand (v. 6721), Montpellier (v. 3485), Dombes (v. 1858) ; origine exotique : Babylone (v. 6721), Arabie (v. 6010), Thessalie (v. 968) Pampelune (v. 1859). *Le Conte du Graal* — origine locale : Limoges (v. 3014) ; origine exotique : Beyrouth (v. 2990), Lombardie (v. 5873), Pavie (v. 6574).

² Nous excluons les références plus générales à la « France » et à l'« Allemagne ». *Escoufle* — origine locale : Mont Hainaut (v. 5638), Besançon (v. 5860), Lendit (v. 6538), Lorrez-le-Bocage-Préaux (incertain) (v. 7138) et Sens (v. 7160) ; origine exotique : Césarée (v. 839), Rome et Bénévent (v. 8781). *Guillaume de Dole* — origine locale : Dole (v. 715), Lendit (v. 1600), Reims (v. 3511) et Huy-sur-Meuse (v. 5527) ; origine exotique : Rome (v. 64) et le Tibre (v. 3004). *Galeran de Bretagne* — origine locale : Orléans (v. 134), Reims (vv. 3742 et 4777), Alsace (v. 4196), Nevers (v. 4777), Verdun (v. 5262), Saint-Martin, Tours et Troyes (v. 5486-5487) ; origine exotique : l'Euphrate, le Tigre (v. 473), Gaza (v. 22), Pouille (v. 1159), Rome (vv. 1744 et 1922), Constantinople (v. 1926). *Le Roman de la Violette* — origine locale : Metz, Pontoise (v. 211), Dijon (v. 1556), Tôtes (v. 2456), Pithiviers (vv. 1606 et 2461), Angers (v. 2462), Verdun (v. 5955), Bourgogne (v. 1931). Mont-Joux (v. 5943) constitue un cas-limite, à cheval entre la Suisse et l'Italie ; origine exotique : Plaisance (v. 820), Rome (v. 2198), Constantinople (v. 4641), Parmes (v. 4797), Valence (v. 4843), Irlande (v. 4422).

ANNEXE 3
MOTIFS MERVEILLEUX (FONCTIONNELS OU TRONQUÉS)

TABLEAU I — L'Escoufle

	DÉNOMINATION	PHRASE	RÉFÉRENCES
1	ANIMAL_SIGNE	Le comportement d'un animal est interprété comme un signe.	7122-7127
2	ENFANT_PRODIGE	Un enfant manifeste des signes de précocité.	1806-1813
3	MAGIE_OBJET	Un objet est la source (ou le support) de pouvoirs magiques.	3809-3813

TABLEAU II — Guillaume de Dole

	DÉNOMINATION	PHRASE	RÉFÉRENCES
1	CONSTRUCTION_EXTRA-ORDINAIRE	Un édifice présente une particularité extraordinaire dans son architecture ou dans son origine.	2336-2347
2	FABRICATION_OBJET	Un trait surnaturel intervient dans la fabrication d'un objet.	5324-5329
3	LUMIÈRE_ESPACE	Un espace est éclairé par une clarté surnaturelle.	2336-2347
4	MAGIE_OBJET	Un objet est la source ou le support de pouvoirs magiques.	1834-1838
5	ORNEMENTATION_DÉCOR	Un motif étrange à valeur ornementale signale le caractère exceptionnel d'un objet	5332-5351
6	SAUF_CONDUIT	Un objet permet d'échapper à divers périls.	1833-1840
7	SIGNE_CORPS	Un signe est inscrit dans la chair d'un personnage.	la rose de Liénor

TABLEAU III — *Galeran de Bretagne*

	DÉNOMINATION	PHRASE	RÉFÉRENCES
1	CHEVAL_SURNATUREL	Le caractère surnaturel d'un cheval est marqué par un signe.	5615-5648
2	FABRICATION_OBJET	Un trait surnaturel intervient dans la fabrication d'un objet.	428-555
3	LUMIÈRE_OBJET	Une apparition s'accompagne d'une clarté surnaturelle.	482-486 ; 950-959
4	MAGIE_OBJET	Un objet est la source ou le support de pouvoirs magiques.	428-555
5	ORNEMENTATION_DÉCOR	Un motif étrange à valeur ornementale signale le caractère exceptionnel d'un objet.	508-553
6	SONGE_PRÉMONITOIRE	Dans son sommeil, le héros reçoit une vision prémonitoire.	vv. 5142-5161
7	VÊTEMENT_COSMOS	Un vêtement représente une partie de l'univers.	vv. 539-547

TABLEAU IV — *Le Roman de la Violette*

	DÉNOMINATION	PHRASE	RÉFÉRENCES
1	AMNÉSIE_OBJET	L'amnésie est provoquée par un agent merveilleux.	2822-2823 (philtre)
2	ANIMAL_FEU	Un animal crache du feu.	vv. 1022-1040
3	COMBAT_SURNATUREL	Un combat mortel ou non, entre des êtres surnaturels et/ou des humains.	1022-115 (dragon)
4	DÉSIR_OBJET	Le désir est provoqué ou accentué par un agent merveilleux.	4826-5069 (géant) le philtre
5	ENCHANTEMENT_MALÉFIQUE	Un personnage est victime d'un enchantement.	3381-3671

6	ÉPREUVE_ORDALIE	Une épreuve permet d'établir l'innocence ou la culpabilité.	5070-6571
7	FEMME_HIDEUSE	Un personnage féminin fait l'objet d'un portrait terrifiant.	501-520
8	GÉANT_ANTHROPOPHAGE	Un géant se nourrit de chair humaine.	4692-4721
9	GÉANT_TRIBUT	Un géant exige un tribut.	4763-4779
10	GUÉRISON_OBJET	Un objet permet une guérison inattendue.	2113-2119
11	MAGIE_OBJET	Un objet est la source (ou le support) de pouvoirs magiques.	818-828 (broche) 842-854 (<i>lorains</i>) 2113-2119 (onguent)
12	PEUPLES_MONSTRUEUX	Des caractéristiques monstrueuses sont attribuées à un groupe ou à un individu.	4692-4721 (géant)
13	SAUF_CONDUIT	Un objet permet d'échapper à divers périls.	3707-3710 (Saxons) 818-828
14	SÉDUCTION_MAGIE	Une femme use de magie pour séduire un homme.	3381-3671
15	SIGNE_CORPS	Un signe est inscrit dans la chair d'un personnage.	la violette d'Euriaut
16	SORCIÈRE_MAGICIENNE	Des pouvoirs magiques sont attribués à une femme.	la sorcière et la duègne
17	TERRE_GASTE	Une terre est mystérieusement dévastée.	4633-4658



1

